DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO ROMA

ANNO VII

VOL. I

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO VII · MCMXXVI-MCMXXVII

VOLUME PRIMO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

LIBRARY
DEC 9 1966
UNIVERSITY OF TORONTO
1148956

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. MILANO

LE MAIOLICHE DI CASTEL DURANTE NEL MUSEO D'AREZZO.

Il Museo di Arezzo possiede il gruppo più importante che si conosca di maioliche di Castel Durante, la ridente terra del ducato di Urbino, celebre per le sue ceramiche.

La produzione durantina fu grandissima, ma nel secolo scorso le ceramiche, che ancora erano in molte collezioni private, emigrarono quasi tutte all'estero. Così, anche nelle raccolte italiane più importanti, si conservano oggi solo piccoli gruppi di esse, che non bastano certo a dare una giusta idea dello sviluppo e dell'importanza che aveva preso nel paese marchigiano l'arte della maiolica [1].

È perciò di molto interesse la pubblicazione degli esemplari del Museo di Arezzo che sono del tutto inediti, e che rappresentano i principali tipi tecnici e stilistici dei prodotti di quelle officine le quali purtroppo attendono ancora la loro storia.

Questa mancanza appare tanto più grave quando si consideri che lo storico castello metaurense fu nel XVI secolo uno dei centri più importanti di produzione delle maioliche e che, con l'irradiazione dei proprî artisti e vasai in tutta Italia, ed anche in Europa, ebbe largo influsso sullo sviluppo ulteriore dell'arte della maiolica. Basti pensare che le celebri officine urbinati ebbero origine unicamente dall'immigrazione dei figuli durantini.

Fortunatamente, fu un durantino, il Piccolpasso, — dotto ed artista, e forse anche proprietario di un' officina e pittore di maioliche, — che scrisse il più completo e famoso trattato antico che si abbia sull'arte del vasaio [2], in cui è una descrizione accuratissima della fabbricazione delle ceramiche del suo tempo. Ma l'opera, fondamentale per la conoscenza della tecnica ceramica, dal lato storico poche notizie ci dà.

Più recentemente Giuseppe Raffaelli [3] pubblicò interessanti memorie sulle officine durantine che, per la parte tecnica, sono uno slegato estratto dal Piccolpasso, ma rivelano da fonti archivistiche e storiche, sebbene non troppo esattamente, circa centotrenta nomi di artisti, pittori e vasai. Di questi però quasi nessuno, a tutt' oggi, è artisticamente determinato; e la massima incertezza regna anche sui caratteri particolari delle singole e principali officine. Solo qualche firma, o qualche dicitura, apposte su alcuni pezzi ci dicono il luogo di provenienza, o l'autore di essi, fornendo, pur nella loro rarità e insufficienza, dati importanti per ulteriori ricerche.

Per potere perciò, non dare la storia completa di quelle officine, chè la possibilità di questo è per ora assai lontana, ma cominciare ad orientarsi nella folla delle maioliche durantine che ci restano, occorre rifarsi da un tentativo di associazione per tipi, e poi, da aggruppamento a aggruppamento, da osservazione a osservazione, arrivare a identificare almeno le fabbriche e gli artisti che, per copia e bellezza di prodotti, maggiormente si distinsero e resero celebre il nome del loro castello.

I caratteri generali delle maioliche di Ca-

PIATTO DI CASTEL DURANTE RAPPRESENTANTE LA VERGINE COL BAMBINO E SAN GIOVANNINO, 1525. AREZZO, MUSEO (*Gab. fot. delle RR. Gallerie, Firenze*).

stel Durante sono ben definiti e del tutto speciali. Solo, per l'immigrazione avvenuta nella prima metà del cinquecento di intere famiglie di vasai e di singoli figuli da quel castello in Urbino, ed in seguito per lo scambio continuo di lavoranti che avveniva fra questi due luoghi, i caratteri delle loro maioliche furono spesso comuni e perciò un po' confondibili. Ma la confusione si ha nell'epoca della prima lavorazione urbinate quando i piatti storiati non avevano ancora quello stile definito, che poi impressero loro specialmente i celebri maiolicai durantini della famiglia Fontana.

Questi infatti, artisti di razza, in un primo tempo nelle maioliche da loro eseguite in Urbino ebbero uno stile di derivazione durantina; ma in un secondo tempo giunsero a uno stile del tutto originale, per cui le maioliche urbinati ben differivano da

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON « LA VERGINE CHE SVIENE TRA LE BRACCIA DELLE MARIE », 1526. AREZZO, MUSEO (*Gab. fot. delle RR. Gallerie, Firenze*).

quelle durantine che avevano invece conservato i loro caratteri particolari di forma, di figurazione, di decorazione.

In Castel Durante si producevano, come dapertutto, vasi per uso comune, che venivan chiamati per le loro forme e per le dimensioni tazzoni, coppette, ongaresche, piatti, scodelle, tazzini; e queste varie specie, alla loro volta, avevano altre suddivisioni e nomenclature a seconda dei varî tipi e usi. Vi si producevano poi, come nelle altre fornaci più importanti, gli alberelli o vasi a rocchetto, per colori o conserve e per uso casalingo, e, soprattutto, i vasi da farmacia delle forme più svariate, che avevano una loro tradizione coloristica. Vi si facevano anche i vasi detti « bronzi » perchè somiglianti a quelli in metallo, usa-

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON «LA MADDALENA», 1526 - AREZZO, MUSEO (*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

ti nelle mense signorili e che servivano, più che altro, per conservare o per mescere liquidi.

Questi, per la loro forma e per i loro ornati a rilievo, dovevano esser fabbricati a mezzo di stampi in gesso; e presto la loro produzione si sviluppò anche in Urbino ove si produssero in grandissima copia e con forme caratteristiche anche migliori di quelle di Castel Durante.

Le «fiasche» avevano una loro sagoma, a pera schiacciata, ed erano turate con tappi a vite, eseguiti con un ingegnoso espediente tecnico, che il Piccolpasso ci descrive; e strani e curiosi erano i «vasi senza bocca» detti anche vasi a segreto, perchè non si scorgeva a prima vista il punto da cui si riempivano. «Le credenze», o servizi completi per tavola, composte di vasi e di piatti in cui erano, per lo più, scene

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON « IL SACRIFIZIO DI ABRAMO » - AREZZO, MUSEO (*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*)

a soggetti storici o mitologici, od anche semplici decorazioni durantine, e di cui diremo più avanti, si fabbricavano spesso su ordinazioni delle famiglie nobili o ricche.

È noto poi l'uso gentile per il quale, in Italia, nel quattro e cinquecento, il fidanzato donava alla promessa sposa o una fiasca di ceramica piena di liquore, o vasi, o piatti, in cui erano dipinti emblemi amorosi o il ritratto di quella cui era destinato il dono, accompagnato da nomi o da motti. Questi vasi e questi piatti, detti « amatorî » ed anche, in qualche luogo, « gamelî », si producevano invero in tutte le principali fornaci di maioliche italiane che avessero pittori capaci di lavorare di figura; ma in Castel Durante la produzione ne era tanto grande che si eseguivano non solo per ordinazione, ma anche in serie. Perciò non soltanto si tenevano pronti per la vendita

quelli che avevano motti o simboli amorosi, ma anche quelli con ritratti e nomi, come ci viene dimostrato da molti esemplari aventi teste femminili di uguale tipo battezzate con nomi diversi. Alla somiglianza delle immagini si badava infatti assai poco, anche quando il lavoro era fatto su ordinazione, chè raramente le fornaci disponevano di pittori capaci di eseguire su maiolica veri e proprî ritratti.

Altra produzione durantina, derivante anche questa da un uso gentile, era quella delle « impagliate », ingegnosi servizi composti di cinque o di sette pezzi — che, potendosi innestare uno sull'altro, sembravano formare un solo ed elegantissimo vaso — destinati ad essere donati alle puerpere. I varî pezzi dell'« impagliata » erano: un coperchio, una saliera, una ongaresca, o grossa tazza per il latte o per i liquidi, un tagliere per la carne e una scodella per il brodo; e vi potevano essere aggiunti il portuovo e qualche pezzo variato.

Le decorazioni usate in Castel Durante, che formavano una vera e propria caratteristica delle fornaci di quella terra, erano *i trofei, le cerquate, i soprabianchi, e i candelieri.* Se nei piatti, e più che altro nella loro tesa ed intorno alla figura riprodotta nel cavetto o alla storia del fondo, erano dipinte armi e oggetti militari, orifiamme, bandiere, strumenti musicali, tale decorazione si chiamava a « trofei ». Le « cerquate » erano foglie e ghirlande di rovere dipinte sulle tese dei piatti, atto di omaggio verso i duchi della Rovere signori dello Stato di Urbino. I « candelieri » non erano altro che originali intrecci di fogliami e figure fantastiche, derivanti dalla decorazione dello stesso nome, tanto usati dal Rinascimento nelle lesene e nei pilastri di architetture o di sculture. I « soprabianchi », dei quali tratteremo meglio più oltre, erano pitture finissime a fiorami stilizzati o a girali, fatte in bianco candidissimo sul fondo meno bianco. Castel Durante infine conosceva anche altre decorazioni dette *rabesche, grottesche, foglie, fiori, frutti, paesi, alla porcellana, tirate, quartieri e groppi,* in uso anche presso altre officine italiane.

La tecnica coloristica delle maioliche durantine ebbe proprî caratteri, che la distinsero da quella usata nelle officine delle altre città. Solo Urbino a causa, come abbiamo già detto, delle immigrazioni dei vasai e pittori di Castel Durante, produsse spesse volte, e specie nella prima metà del cinquecento, maioliche simili alle durantine.

Una di tali particolarità fu l'uso del bianchetto, — colore candidissimo ottenuto con lo stagno, — col quale venivano lumeggiate le architetture e i particolari delle scene, e dati minutissimi ritocchi e tratteggi sulle carni delle figure. Con questo colore venivano dipinti i *soprabianchi,* di cui abbiamo già detto, su un tono bianco meno schietto che serviva di sfondo e che veniva chiamato nel gergo di fabbrica « bianco tinto » [4].

Le decorazioni di questo tipo, per quanto il loro carattere variasse a seconda dell'artista e dell'officina, in generale erano sempre di una grande finezza, e molte volte simili a trine sottili, ciò che ha portato a dare oggi il termine improprio di « trinati » ai piatti che portano quella decorazione.

Va notato però, che essa fu usata per derivazione anche da altre officine italiane, per esempio dalle faentine; nei cui prodotti

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON «LA FUGA DI ENEA DA TROIA» - LONDRA, MUSEO VICTORIA AND ALBERT.

però il bianchetto si dava per lo più su fondo grigio-ceruleo, ottenuto con una vernice speciale detta « berettino ».

Ma il colore predominante nei piatti di Castel Durante, fu il giallo, sapientemente usato dai pittori con infinite gradazioni che andavano dal « giallo » al « giallolino » [5]. L'abilità e la pratica dei figuli riusciva ad ottenere, con misture chiamate in gergo di laboratorio « accordi », numerosi toni intermedî di questo colore che si dava specialmente nelle vesti delle figure; alcune

delle quali però, in ogni scena, quasi sempre erano colorite con manganese diluito, o paonazzo, colore che, per sè stesso e per il modo con cui veniva dato, era un'altra caratteristica delle maioliche durantine.

Si usavano poi a profusione, il verde, specialmente nel paesaggio, e l'azzurro che, sfumato variamente, aveva toni diversi dall'azzurro carico, fabbricato con il bianco e con la zaffera (o lapislazzulo macinato), all'azzurrino, o azzurro chiarissimo, ottenuto mescolando stagno a quelle due sostanze.

Nella decorazione a trofei si adoperava anche il bianco su fondo azzurro, ritoccato con colore nero, in generale diluito, e tendente al grigio. Intorno alla metà del XVI secolo nei « trofei » vennero anche usati il giallo e il giallolino, i cui toni divennero sempre più rozzi col decadere dello stile e della tecnica, cominciato di lì a poco.

In generale, nel tempo migliore (1510-1550) il disegno era buono anche nei piatti con figurazioni storiche, mitologiche od allegoriche, tratte quasi sempre da stampe e da disegni, o riproducenti pitture celebrate. Esso appariva assai preciso e corretto nelle figure, le cui membra però e, specialmente la parte superiore delle braccia, erano un po' dure. Ben incerta era la fattura, non facile a causa della sua minuzia, delle mani e dei piedi, spesso troppo lunghi. I volti erano assai fini, le capigliature a tratti uniti e duri che le facevano somigliare a parrucche. Buoni i panneggi e la esecuzione delle vesti, colorite nelle figure piccole quasi sempre crudamente con toni di giallo e di manganese diluito, ma sapientemente sfumate; invece, nei ritratti delle coppe amatorie, decorate con eleganti e fini rabeschi di ricami a vario colore.

Reso con grande vivezza era il paesaggio in cui spiccavano alberi con tronchi rotondi e svelti, spesso tratteggiati a piccoli circoli paralleli, e con rami fronzuti con fogliami a spazzola di padule, che differivano da quelli, più veristi, delle maioliche urbinati, i quali avevano i tronchi contorti e ben lumeggiati, e rami con le foglie disposte e aggruppate a ciuffi.

Ma, come è facile comprendere, questi caratteri tecnici e stilistici, che abbiamo qui sommariamente indicato, erano quelli generali, che ogni artista durantino poi variava a suo modo.

E veniamo ora alla collezione Aretina. Cominceremo da un importante gruppo di quattro piatti storiati, le cui scene sono disegnate e dipinte con grande finezza, e che, per stile e per tecnica, si possono considerare fra i più tipici esemplari di Castel Durante. Inoltre nei loro rovesci, in caratteri di varia grandezza ma certo vergati, come ci dimostra la particolare grafia, da una stessa mano, sono indicati l'anno e il luogo della loro fattura.

Nel primo di essi (*pag. 6*), frammentario nell'orlo, è rappresentata la Vergine, seduta sopra una panca di marmo, con Gesù in collo e San Giovannino. Per sfondo vi è un panno verde, annodato in alto nel centro. Sopra questo si vedono le parti superiori e i capitelli di alcune colonne, eseguite in bianco su fondo a zaffera densa; e, lateralmente, limitano la scena due pilastri quadri colorati in bianchetto e ombreggiati con zaffera, in cui sono dipinti graziosi candelabri di azzurro.

Le carni delle figure sono ottenute con il

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON LA VERGINE.
IL BAMBINO E SAN GIOVANNINO.
AREZZO, MUSEO.

giallo, lumeggiato in bianchetto con minuti tratteggi di spiccata tecnica durantina. La Vergine ha colorati in manganese il velo del capo, in giallo ferraccia la veste, ed in azzurro il manto. La manica destra e la fascia che cinge il corpo del Bambino sono in giallolino, e dal gomito fino al deltoide si vede la manica della candida camicia, graziosamente ed abilmente panneggiata in bianchetto con ombreggiature in nero diluito.

Tale gamma coloristica è quella propria di Castel Durante: il disegno è buono, specialmente nei panneggiamenti, solo le figure dei due putti sono un po' tozze e grossolane. Nel centro del rovescio è, in giallo e in piccole lettere, la scritta « *1525 in Castel Durante* ».

Gli altri tre piatti furono eseguiti l'anno seguente, come ci dimostra la dicitura del rovescio, « *1526 in Castel Durante* », vergata in giallolino ed in grossi caratteri assolutamente identici come grafia. Uno, rappresentante « Il martirio di Santa Cecilia », è stato già da noi illustrato [6] comparandolo con un bellissimo piatto del Museo Nazionale di Firenze, avente la medesima figurazione certo derivata da un'unica stampa e dipinto nella bottega urbinate di Guido da Castel Durante dal figlio Niccolò. Tralasciando perciò di occuparci di questo pezzo, esamineremo l'altro con « La Vergine che sviene fra le braccia delle Marie » (*pag.* 7). Vi abbondano i gialli, dati nelle vesti, e vi è fatto uso abilissimo, nelle lumeggiature e nei ritocchi, del bianchetto. Il manganese diluito è dato sulla veste della Vergine mentre l'azzurro, nei punti in cui è posto, è sfumato mirabilmente col giallolino e il bianco.

Nello sfondo, rappresentante la campagna, il verde « accordato » è profuso in svariatissimi toni, ed il paesaggio è caratterizzato dalle lontane montagne e dalla veduta di una città con torri e alti edifizi, e da un bosco i cui alberi hanno i tronchi bassi e lisci ed il fogliame somigliante a un grosso e dritto pennello. Nella campagna sono altri alberi quasi abbozzati, di cui due molto originali, aventi lunghi ed alti tronchi e rade foglie, che sono da considerare come un particolare raro sia nelle maioliche durantine sia in quelle delle altre fabbriche italiane. Il disegno generale è buono e l'effetto coloristico è vivace, ma, secondo la maniera durantina, un poco sgargiante.

Ad un altro piatto, nel cui rovescio è pure la scritta « *1526 in Castel Durante* », eseguita in color verde chiarissimo e poco visibile, il medesimo pittore dette una più armoniosa e più chiara intonazione. Vi ritrasse « La Maddalena » (*pag.* 8) alternando e attenuando le vernici in modo mirabile. Nel primo piano la veste della Maddalena è bensì eseguita con un giallo un po' vistoso, ma questo viene smorzato dal bianco di una sopravveste, mentre il verde accordato e l'azzurro sono dati in varie gradazioni con sapienti e minuti tratteggi di altri colori diluiti. Anche il manganese, pure diluito, nel velo o mantello con il quale sta per coprirsi la faccia la Maddalena, non ha il tono grossolano di altri esemplari, ma è sfumato e smorzato con tenui tratti di bianchetto e di azzurro.

Il paesaggio, di un'intonazione leggiadrissima, appare come velato da una nebbia leggera, ed è eseguito coi colori azzurro, verde e giallolino e con ritocchi minuti in bianchetto. A sinistra è il solito gruppo di alberi dalla forma caratteristica che

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON « IL GIUDIZIO DI PARIDE » - LONDRA, MUSEO VICTORIA AND ALBERT.

abbiamo già fatta notare, ma il fogliame è di un colore verde sciatto e cupo, forse per una lieve ribollitura nel calore eccessivo della fornace. Nell'alto del piatto appaiono cirri di nuvole, dipinti con nero diluito e con tipici attorcigliamenti.

Per quanto non abbia nessuna scritta nel rovescio, è da associare a questo pezzo, con cui ha comune la intonazione e i caratteri, un'altra maiolica (*tav. fuori testo*) in cui è rappresentata « La Vergine con il Bambino e San Giovannino », ma ben differente da quella dell'esemplare di cui per primo abbiamo detto. Ha, come quello

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON «LA FUGA DI ENEA DA TROIA» - AREZZO, MUSEO. (*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

il candelabro in azzurro su bianchetto, che è però di ben diversa finezza. L'intonazione è giusta e ben misurata senza troppo vivaci contrasti nè troppe attenuazioni di colore. Il manganese appare solo in un particolare, nella coperta del libro che tiene la Vergine, ove è stato dato senza diluire.

Arditamente il pittore fece tutta la parte bassa, rappresentante una larga platea su una scalinata, in bianchetto, temperandone il tono troppo candido con sfumature leggerissime di azzurro e manganese. I piani,

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON CUPIDO E TROFEI.
AREZZO, MUSEO. (*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

nello sfondo e nelle prospettive, sono ben graduati. A sinistra è un folto bosco di alberi con grossi tronchi di maniera più veristica di quelli degli altri piatti descritti. Di quel genere in questo piatto sono solo quelli a destra. In alto, nel cielo, è un gruppo di cirri simili a quelli dell'altro piatto. Il cielo è azzurro con tratti alternati di giallo e giallolino, che danno una ben riuscita veduta di un tramonto.

Prodotto bellissimo (*pag. 9*) di perfetto disegno, è un altro piatto in cui è rappresentato « Il sacrifizio di Abramo ». In questo, non più la grande vivezza e varietà di colore di quelli di cui abbiamo parlato, ma una armonica intonazione, piuttosto cupa, che è stata raggiunta spengendo il tono troppo vivo dei colori, con ritocchi e ombreggiature di vernici più dense. I colori vi sono dati con tali accurate sovrapposizioni che in veruna parte del piatto si vede il colore crudo delle primitive opere di Castel Durante.

Il modo col quale sono fatti gli alberi e le nubi e altre particolarità, porterebbe ad associare questo pezzo agli altri esemplari di cui abbiamo trattato, ma la tecnica e lo stile delle figure, sono differenti, specie nel modo di trattare le membra e le capigliature bellissime. Tale diversità però po-

PIATTO AMATORIO DI CASTEL DURANTE - AREZZO, MUSEO (*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

trebbe venire spiegata con la maggiore abilità raggiunta più tardi dal pittore.

Un'altra maiolica (*tav. a colori*), i cui colori sono aggraziatissimi, rappresenta « Il ratto di Europa ». Anche qui predominano il giallolino e il bianchetto, che non sono turbati dalla nota grossolana del paonazzo, o manganese diluito, della veste della figura laureata, avendole il pittore messo accortamente per sfondo la massa verde-cupo degli alberi di particolare fattura. L'azzurrino e l'azzurro son dati mirabilmente nelle acque e nel cielo, su cui corrono cirri bianchissimi. Come nel piatto precedente, qui si

PIATTI AMATORII DI CASTEL DURANTE - AREZZO MUSEO. (*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

riscontrano caratteri comuni a quelli dei pezzi che abbiamo più indietro descritti. Vi sono è vero anche parecchie differenze. Ma se si considera che anche nei quattro piatti di Castel Durante con la scritta e la data, che pure sono stati certo eseguiti da un unico pittore, si notano diversità molto notevoli, si può ritenere che quella diversità sia ri-

PIATTI AMATORII DI CASTEL DURANTE - AREZZO, MUSEO (*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

feribile a un progresso di maniera di uno stesso pittore, e non è improbabile che altri esemplari, oggi sconosciuti e inediti, possano fare da anello di congiunzione fra queste opere. A questo piatto, ad ogni modo, ne associamo, per uguali caratteri, due altri del Museo Victoria and Albert di Londra (*pag. 11 e 16*), che rappresentano la

« Fuga di Enea da Troia incendiata » e il « Giudizio di Paride ».

Un'altra opera, tipicamente durantina, del Museo di Arezzo rappresenta pure la « Fuga di Enea da Troia incendiata » (*pag. 17*), ma i suoi colori non sono troppo brillanti, forse a causa della cottura non bene riuscita. La fattura, come disegno e tecnica, è buona e se in esso non è preminenza dei gialli, vi si nota però la colorazione in manganese diluito, nelle vesti di Enea e di Anchise. Una decorazione poi che ha valore di indicazione nei riguardi del luogo di fabbrica del piatto, è quella fatta in bianchetto su bianco tinto, ma in modo non troppo fine, nelle pareti interne del cavetto. L'opera è da assegnare al periodo 1528-35.

Durantino si dimostra per la larga scala cromatica dei gialli e la fattura delle teste e dei panneggiamenti, un piatto in cui è rappresentato « San Paolo nell'Aeropago ». Ma già nell'architettura, nella fattura delle nubi e del paesaggio, e soprattutto in quella degli alberi, a grossi tronchi e fogliami a ciuffi, ritratti con naturalezza, si nota quel cambiamento di tecnica, che doveva condurre a quella usata poi nei piatti d'Urbino.

La decorazione in soprabianco si riscontra nella tesa di un piattello scodellato (*pag. 26*) ove sono eseguiti girali e palmette, ma non con finezza di altri esemplari durantini. Nel bordo è una ghirlanda a foglie e bacche, altro motivo durantino, colorite in verde, azzurro e giallolino e nel cavetto un putto di non fine disegno; mentre il fondo è sfumato rozzamente con tratti di giallolino dati sciattamente. In questo piattello, che si può assegnare alla metà circa del XVI secolo, si nota una vera decadenza nello stile della pittura.

Dei piatti, così detti amatori, di cui abbiamo parlato nel principio di questo articolo, la collezione aretina, possiede un gruppo di dodici, tutti senza tesa e con labbro rialzato e aventi quasi le stesse dimensioni [7]. Rappresentano busti di giovani donne in eleganti acconciature ed hanno, eccetto una, un nome femminile, accompagnato dalla qualifica di « bella », scritto in un cartiglio bianco ed accartocciato, dipinto nel fondo.

Sono in gran parte da assegnare a un artista specializzato in questo genere. Il più bello e completo di questi piatti e che, unico, non ha bordo rialzato, rappresenta una giovane con veste scollata (*pag. 19*), da cui esce una camicia ricamata ad alto collo, con in testa un grande cappello a sbuffi, decorati anche questi di ricami. Il fondo è, come quello degli altri piatti, colorito con larghi tratti di pennello in azzurro; la veste è in giallo e le maniche in giallolino, e con questi colori sono state eseguite striature e decorazioni verdi e bianche nelle zone in cui è diviso il cappello. Tipico è l'uso fattovi del bianchetto, sia nella coloritura della camicia, sia nelle lumeggiature dei tratti del volto e in alcune parti del cartiglio. Le lettere ed i girali di questo ed i fini ricami della camicia sono in zaffera nera.

Il disegno generale è ben riuscito ed accurato, ed è anche da ammirare la pudica espressione della giovane ritratta a palpebre abbassate, mentre, in generale, nelle altre immagini gli occhi sono spalancati ed hanno ben visibile e marcata la pupilla rotonda e nera.

Assai somigliante in qualche particolare tecnico, è un altro piatto (*pag. 23*) in cui la giovane che vi è ritratta porta un ampio cappello paonazzo. Ma la tecnica colori-

PIATTI AMATORII DI CASTEL DURANTE. - AREZZO, MUSEO
(*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

PIATTO DI CASTEL DURANTE - AREZZO, MUSEO.
(*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

stica è assai più rozza. Duri e poco fini sono i tratti dati col bianchetto nelle carni, ed anche nel disegno si notano evidenti difetti, specialmente nella forma del collo, e in quella, sfuggente e poco naturale, delle spalle. In questo pezzo, oltre i colori del precedente, sono il manganese diluito o paonazzo, con il quale sono coloriti il cappello e la veste.

Un altro esemplare molto fine e di un gradevole effetto coloristico, rappresenta una immagine di giovane indossante una veste a scollo rotondo, eseguita con i colori giallo-ferraccia e verde ed avente una sola bordatura in giallolino. A questa acconciatura danno un vago aspetto gli sbuffi della camicia bianca, con ombreggiature e panneggiamenti d'azzurrino, che appaiono dall'apertura di essa e che si ritrovano nel berretto, su cui è un grosso bottone con fondo in giallolino. Il collo della giovane ha i soliti tratteggi in bianchetto e ombreggiature, sempre a tratteggi, in giallo e azzurro diluiti. Manca in questo pezzo il manganese ed il suo fondo è in azzurro denso e brillante. La predominanza di questo colore in tutta la pittura richiama invero la maniera e la tecnica faentina ma, per il

PIATTI « A TROFEI » DI CASTEL DURANTE - AREZZO, MUSEO. (*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

modo con cui vi è usato il bianchetto, per il genere della rappresentazione e per la forma uguale a quella delle altre ceramiche di questo gruppo, crediamo che sia da assegnare ad un figulo durantino. Ad essa è da associare un'altra maiolica rappresentante una giovane, per il suo nome, ritratta in sembianza della Lucrezia romana (*pag. 21*).

Il genere dei colori e il modo con cui sono stati dati in questi due pezzi, sono assolutamente identici. In giallo cupo sono la veste e i capelli; in verde, con sfumature in giallolino, è il velo annodato graziosamente intorno alla testa. Le carni sono ottenute ombreggiando il fondo bianco del piatto con tinte diluite e non vi si riscontrano traccie di lumeggiature e bianchetto. Le goccie di sangue, che sgorgano dalla ferita, sono in manganese diluito (le officine durantine non conoscevano il modo di ottenere il rosso) e, le lettere del nome, unica eccezione nel gruppo di questi piatti, non sono dipinte in un cartiglio, ma sono state invece eseguite, lasciando scoperto il fondo bianco e lumeggiandole in giallo. La vernice, specialmente nei bordi, ha sofferto durante la cottura.

Son poi da ricordare sette piatti amatorii di un unico tipo e dipinti certo da una stessa mano. Sono somiglianti anche nelle vesti, consistenti in giubbetti scollati dai quali escono le candide camicie con collo ondulato e smerlato, decorate di girali raffiguranti ricami, ed hanno simili anche le acconciature della testa, con capelli scompartiti sulla fronte e riuniti in treccie riportate a metà della testa, ed i berretti rotondi ricamati e posti all'indietro.

Il disegno e la tecnica della loro coloritura sono assolutamente simili in queste immagini, tutte di una uguale espressione, ed aventi le pupille nere e rotonde, spostate agli

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON PUTTO E CON DECORAZIONE IN SOPRABIANCO. (*Gab. fot. delle RR Gallerie di Firenze*).

angoli degli occhi, ed i volti di difettoso disegno. Le carni sono trattate con lumeggiature in bianchetto e ombreggiature in giallo, date sul bianco dello smalto, ed i colori usati in questi pezzi sono solo il giallo e il giallolino, il bianchetto e l'azzurro e, nei girali, la zaffera nera. Solo in due di queste teste è dato il manganese diluito nel berretto dell'una e nel giubbetto dell'altra.

Il piatto più completo del gruppo (*pag. 23*) non è privo d'espressione e si distingue per i minuti e fini girali e meandri raffiguranti ricami posti nell'acconciatura. Molto vicina è un'altra ceramica, con figura ritratta di fronte (*pag. 23*), un poco più tarda dei pezzi di cui abbiamo trattato, che sono, secondo noi, di un periodo prossimo al 1530.

In una maiolica di uguale forma e dimensione (*pag. 24*) di quelle di cui abbiamo detto, e dello stesso tempo, è ritratta un'immagine di guerriero con intorno la scritta « Antenore ». Per la sua intonazione mirabile, per l'uso che vi è fatto, con gusto e abilità, dell'azzurrino, sia nelle sfumature

PIATTO DI CASTEL DURANTE CON BUSTO E TROFEI. FINE DEL XVI SECOLO. *(Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze).*

che nei minuti disegni ornamentali, questo pezzo fu da noi in un precedente studio ritenuto come faentino [8]. Ma un esame più accurato ci ha messo in dubbio su quell'attribuzione e ci fa propendere ora a ritenerlo di Castel Durante; per quanto, ripetiamo, la sua tecnica si approssimi molto a quella faentina. La forma e la rappresentazione del piatto e l'uso del nero e del giallolino che vi è fatto, il modo con cui vi sono dipinte le parole, ombreggiate in giallo su fondo bianco, uguali per la fattura a quelle della maiolica con la scritta « Lucrezia », (*pag. 21*) sono gli argomenti che ci portano a ritenerlo durantino.

Un discreto gruppo di pezzi rappresenta nella collezione aretina il genere a « trofei ». Il più importante di essi è una fiasca amatoria (*pag. 28*) nella quale, su fondo azzurro, i trofei sono ottenuti lumeggiando con bianchetto e ombreggiando con nero diluito lo smalto bianco del fondo. La decorazione non è fine come quella di altri esemplari [9], rimontando essa al 1541, come dice la data posta in due cartigli nel collo; ad un tempo cioè in cui già comin-

FIASCA AMATORIA DI CASTEL DURANTE, 1541.
AREZZO, MUSEO (*Gab. fot. delle RR. Gallerie di Firenze*).

ciava la decadenza di Castel Durante. Resta in ogni modo un bell'esemplare e, per la sua forma, non molto comune. Ha in due cartigli nel centro della pancia due nomi femminili [10]. Purtroppo manca del tappo, dei manichi ed anche il suo piede è malamente raccomodato.

D'identico tipo sono due piattelli (*pag. 25*) che forse, uniti alla fiasca, facevano parte, ripieni di confetture, di un dono nuziale.

Di tipo diverso invece sono i trofei di-

pinti sulla tesa di un altro piatto (*pag. 26*) che ha nel centro un Cupido, cioè una rappresentazione probabilmente amatoria, ma che si trova spesso usata anche come figura ornamentale.

I trofei infatti non sono qui ombreggiati in nero, ma in giallo. La fattura del putto, poco aggraziata, non è fine: il tondo centrale, col fondo in giallolino, fa un buon effetto decorativo. Esso è forse un po' anteriore, ma non di molto a quelli di cui abbiamo parlato. Mostra la piena decadenza di questo tipo un altro esemplare (*pagina 27*), con trofei nella tesa e con ritratto muliebre nel centro, eseguito nella fine del secolo XVI.

ALESSANDRO DEL VITA.

(1) Per onorare Urbano VIII, nato tra le sue mura, Castel Durante mutò il suo nome in quello di Urbania.

(2) CIPRIANO PICCOLPASSO. *I tre libri dell'arte del vasaio*, ed. curata da G. Vanzolini. Pesaro, Nobili, 1870.

(3) GIUSEPPE RAFFAELLI, *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Castel Durante*. Pubblicate a cura di *G. Vanzolini*, Pesaro, Nobili 1870.

(4) Per la terminologia dei colori da noi usata cfr. DEL VITA, *La terminologia dei colori nella critica e nella descrizione delle maioliche*. In « *Faenza* », fasc. 1, 3 e 4 del 1915, e fasc. 1, 2 e 3 del 1916.

(5) Nella terminologia delle officine durantine « giallo » significava il giallo cupo ed era ottenuto con la « ferraccia » o ruggine di ferro, che si toglieva in special modo dalle ancore delle navi. Il « giallolino » aveva un tono chiarissimo.

(6) DEL VITA. *Di alcune maioliche del Museo di Arezzo*, in « Rassegna d'arte », Maggio 1916, pag. 119.

(7) Un palmo, circa, di diametro. Questa uguaglianza di forma e di dimensioni sta anch'essa a provare la produzione in serie che si faceva a Castel Durante delle ceramiche di questo genere.

(8) DEL VITA, *Le maioliche faentine del Museo di Arezzo*, in « Faenza », Gennaio-Marzo 1915.

(9) Vedi p. e. il piatto di Pietro dal Castello conservato nel Museo di Bologna. Cfr. DEL VITA, *Le maioliche metaurensi del Museo di Bologna*, in « Dedalo », Agosto 1924.

(10) Cosa curiosa, in uno dei cartigli è scritto « Faustina bella » e nell'altro « Camilla bella ». Siccome ben difficilmente il dono poteva essere destinato contemporaneamente a due persone, questo particolare è una nuova prova che queste maioliche si producevano in serie, contando sulla coincidenza del nome o dei nomi scrittivi.

UN'OPERA MISCONOSCIUTA DI MICHELANGIOLO.

È il bassorilievo con la Crocefissione di Sant'Andrea del Museo del Bargello. Nonostante che da cento anni sia esposto, e col nome di Michelangiolo, prima nella Galleria granducale e poi nel Museo Nazionale, è stato talmente misconosciuto, che ha finito con l'esser dimenticato dagli studiosi i quali pur tutti sanno come sieno andati in caccia famelica d'ogni più dubbia briciola: il Gotti, il Grimm, il Wilson, il Symonds, il Bode, il Wölfflin, l' Holroyd, lo Knapp, il Frey, lo Justi, il Mackowsky, il Davies [1]. Il Thode che nella sua opera su Michelangiolo, « terribile » come l'arte del suo eroe (sei volumi, tremilacentosettantanove pagine), consacra intere dissertazioni a ogni minuzia buonarrotiana, se la cava esattamente in diciassette righe. E se n'è ricordato, per miracolo, proprio all'ultimo. Il Ricci, ne accenna, per respingerlo, di passata.

Il Reymond non si compromette: lo dice «ipoteticamente attribuito» a Michelangiolo, pur rilevando che «vi si vede trasparire lo stile del maestro in qualche figura, specie in quelle del gruppo di destra» [2]. Nè mi resulta che alcuno abbia mai dedicato particolari scritti a questo rilievo.

Ora mi sembra che, sia per le qualità d'arte, sia per la provenienza, esso meriti di essere esaminato e discusso almeno quanto il rilievo di Apollo e Marsia nella collezione Liphart o l'Apollo di Berlino o l'Adone morente del Bargello. Non oso chiedere per il mio protetto gli onori critici che hanno avuto l'Amore dormente di Torino e il famigerato San Giovanni berlinese...

Il Martirio di Sant'Andrea non è uscito fuori inopinatamente da una qualsiasi bottega d'antiquario: è venuto alle collezioni nazionali dall'Opera di Santa Maria del Fiore. Fu ceduto dall'Opera ai Granduchi nel 1823, insieme con altre sculture, tra le quali, per esempio, i resti dell'altare marmoreo di Luca della Robbia; e non aveva allora nome d'autore [3]. Il nome di Michelangiolo appare due anni dopo, nell'inventario del 1825 [4]. Antiquario granducale era in quel tempo l'abate G. B. Zannoni. Fu lui forse a proporlo? Non sapremmo, tanto più che i granduchi in certe occasioni, e spesso ne rimane traccia negli atti, chiamavano per consulenti scultori di nome come Stefano Ricci o Lorenzo Bartolini. La storia esterna dell'opera è dunque breve; nè offre grandi appoggi per l'attribuzione a Michelangiolo, non essendo certo da prendere in molta considerazione il giudizio maturato in quel biennio '23-'25, chiunque l'abbia espresso. Ma non sarà inutile ricordare che per l'Opera del Duomo Michelangiolo ha scolpito il David, e con essa aveva stipulato un contratto per dodici Apostoli, se anche poi ne ha abbozzato uno solo.

Non resta dunque che tentare di trarre dalla stessa piccola scultura (alta m. 0.65, lunga m. 1.16) qualche argomento sufficiente ad alimentare una persuasione (*pag. 31*). Il Thode accusa di monotonia la composizione della scena. Probabilmente l'appunto è sorto per un ricordo e per un confronto con la veemente e complicata, se anche vigilatissima, composizione del bassorilievo dei Centauri. Ma non bisogna dimenticare che qui si tratta d'una figurazione religiosa e non d'una battaglia tra mostri e selvaggi eroi primigenii. In ogni modo si può capire che uno dica monotona la parte sinistra del bassorilievo, non certo la destra. E anche per la prima la menda esiste solo per chi si fermi alle più ovvie apparenze, meramente illustrative. Chi consideri l'intima energia figurativa delle due coppie, la prima delle quali, quella dei due contrapposti che argomentano (*pag. 39*), per potenza d'impostatura è degna di stare a paragone dei Santi litigiosi di Donatello a San Lorenzo e di Luca Signorelli a Loreto; e la disperata e chiusa solitudine dell'ultima figura (*pag. 41*) non consentirà poi troppo facilmente. Se mai si potrebbe accennare a una discordanza compositiva delle due parti e al mancato giusto predominio su di esse della figura centrale. E infine anche Michelangiolo poteva qualche volta fallire: la sistemazione del sepolcro di San Pietro in Vincoli insegna.

Ma se invece ci fermiamo sugli elementi nettamente michelangioleschi che appaiono nel bassorilievo? Tanto essi sono evidenti

MICHELANGIOLO: CROCEFISSIONE DI SANT'ANDREA.
FIRENZE, MUSEO DEL BARGELLO.

a constatare, se anche poi si debba esser discordi nel valutarli, che io mi limito a una rapida indicazione. La figura di donna che a destra alza il braccio, piega la testa verso la spalla, trattiene il manto sul petto con un armonia tanto delicata quanta ve n'è in qualche figuretta del Ghiberti o di Luca della Robbia, e pure da dentro insorge una vigoria risoluta che quelli non hanno mai; trova, come motivo, il suo riscontro nel pensiero per due Vittorie del sepolcro di Giulio II, quale ci appare nel disegno degli Uffizi: (*pag. 32 e 33*), e più ancora nella figura dell'angolo destro inferiore nel bassorilievo dei Centauri (*pag. 35*).

Il gusto puramente michelangiolesco di riempire uno spazio vuoto con una figura seduta o accosciata (vedi l'angolo sinistro inferiore di quel bassorilievo) è nel giovine seduto ai piedi della donna; che dispone già le sue membra, testa e spalle, braccia e gambe, in « contrapposti » elementari.

Il gesto e la modellatura della spalla dell'uomo che protende il braccio verso il Santo (*pag. 37*), è, ancora nel bassorilievo dei Centauri, nella figura d'angolo, in alto a destra.

La grandiosa invenzione di Michelangiolo nella Madonna del tondo Doni (*pag. 36*), busto emergente sulla base bassa delle gambe ripiegate e atterrate, movimento d'opposizione tra il primo che torce a sinistra e queste che piegano a destra, è più che in germe nella donna accosciata presso al Santo (*pag. 37*). I due primi personaggi, che sulla sinistra parlano tra loro (*pag. 39*), nel poderoso impianto delle larghe masse ci riconducono nettamente all'arte del primo quattrocento, a Masaccio, dal quale e da Giotto Michelangiolo disegnava (*pag. 40*), a Jacopo della Quercia, (*pag. 38*), di cui egli aveva pieni gli occhi quando scolpiva le statuette di Bologna; insomma a quei maestri che, evadendo dalla civiltà artistica in mezzo a cui era nato, rifiutando le quisquilie preziose e le troppe raffinate eleganze del suo tempo, Michelangiolo ancora ragazzo per istinto andava a cercarsi cento e duecento anni in addietro. E nella dolorosa ultima figura a sinistra, colla rac-

ARISTOTELE DA SAN GALLO: PARTICOLARE DEL DISEGNO DEL PROGETTO DI MICHELANGIOLO, PER LA TOMBA DI GIULIO II - FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DI DISEGNI E STAMPE.

colta de' suoi membri in un'unica massa verticale, in quella caduta a piombo di tutto il corpo dietro al proprio peso svuotato d'ogni reazione di movimento, è già l'idea figurativa da cui sarà creata la Pietà Rondanini (*pag. 41*). Leon Battista Alberti, la cui *ars pictoria* coincide con tante attuazioni michelangiolesche, aveva scritto: « Vedrai a chi sia malinchonico il fronte premuto, la cervice languida, al tutto ogni suo membro quasi stracco e negletto cade » [5].

Altre minori concordanze potrebbero essere rilevate. Mi bastano queste. Ma un'obiezione è facile: opera di imitatore. L'obiezione è facile e legittima. Se non che, alcune considerazioni mi sembrano che valgano a distruggerla. Se la figura di donna, che gestisce il braccio in alto (*pag. 33*) deve essere, come io credo, ricollegata a una prima e improvvisa ideazione delle Vittorie, bisogna rispondere e sormontare questa domanda: è ammissibile che un imitatore, il quale scolpendo era ovvio si ispirasse a opere scolpite e traesse i suoi motivi da

PARTICOLARE DEL MARTIRIO DI SANT'ANDREA.

dove gli era più facile, andasse proprio a pescare, tra i tanti, un motivo appena accennato dal maestro, in uno schizzo sommario, che non aveva avuto un seguito, e probabilmente non era uscito di tra le sue carte, e doveva essere poco o nulla conosciuto? Una simile domanda, di poco variata, a proposito della figura che ha indubbia relazione col tondo Doni: è probabile che un imitatore il quale ecc. ecc., andasse a procurarsi il grattacapo di tradurre in rilievo un'opera dipinta, invece di tenere la via più spiccia e più facile? Ancora: l'ultima figura a sinistra ci riporta sicuramente a opere tarde di Michelangiolo, e quindi il bassorilievo non potrebbe essere che posteriore ad esse. Ora è pensabile che per esempio verso il 1550, dopo la Sistina, il sepolcro di Giulio II, il Giudizio Universale, un imitatore andasse a ricercar motivi in opere di cinquanta o quaranta anni prima, e perfino si mostrasse così al corrente di cognizioni critiche tutte moderne, da sapere e ricordarsi che Michelangiolo ragazzo aveva almeno una volta imitato Jacopo della Quercia, e di tal momento della formazione del maestro volesse proprio darci una esemplificazione nel bassorilievo? Il quale se ritenuto opera di imitatore, sarebbe un campionario di motivi michelangioleschi idealmente e cronologicamente i più disparati. Se ammesso del maestro, la cosa cambia faccia: si tratterebbe di temi che germinatigli incompleti, e a lui stesso forse non chiari nel loro valore potenziale, in un'opera giovanile, gli sarebbero poi rifioriti ed espansi, per fatalità spirituale, in tempi più tardi. Ogni storia intima di artisti mostra esempi di questi ritorni. Rammenterò un caso solo: i temi abruzzesi che han generato la Figlia di Jorio, appaiono nell'opera di Gabriele d'Annunzio fin dal tempo degli « Idolatri » e riappaiono sempre più svolti e nutriti in numerose opere posteriori.

Ma vi sono poi le virtù della scultura. Le parti più deboli, alcune impacciate e veramente insoddisfacenti, sono quelle più finite: il Sant'Andrea, le due ultime figure a destra. E non sarei alieno dal credere che vi abbia messo mano qualche ignoto per compiere l'opera abbozzata. Ma nelle altre, senso dei volumi, qualità delle masse, ritmi delle torsioni e dei contrapposti, congegni delle anatomie, trattamento del marmo, individuazione plastica dei corpi nel blocco bruto della materia, progressiva escavazione di essi pur entro le scorie del « soperchio », tutto ci riporta in pieno all'arte di Michelangiolo. E non posso neppure per un momento accedere all'ipotesi frettolosa del Thode, che vorrebbe ricongiungere la scultura all'arte del Bandinelli, sempre simulatrice di una sostanza che non possiede, anche quando la sua retorica progredisce da macchinosi e vacui gonfiori a una più accettabile sonora magniloquenza (*pag. 42*).

Di che tempo potrebbe essere il bassorilievo? De' primi anni di Michelangiolo non mi pare. A confrontarlo col bassorilievo de' Centauri, o con la Madonna della Scala, o con l'Angiolo di Bologna, vi riscontro meno impeto di prima spontaneità, meno schietta e immediata pienezza di forme. E invece un inizio di quel tormento, che sarà di tutta la vita di Michelangiolo, per conquistare alle sue persone una maggior intensità d'espressioni e di significazioni corporee, figurative e non psicologiche. Un inizio cioè di quel processo di risoluzione trasfigurata del moto nella massa, del moto che non più

MICHELANGIOLO: IL COMBATTIMENTO DEI CENTAURI E DEI LAPITI - FIRENZE, CASA BUONARROTI.

MICHELANGIOLO: SACRA FAMIGLIA
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

attuato in azioni fisiche ed esterne, ma purificato in solo « valore », si risolve e si dissolve nella massa plastica, imprimendole, nello spengersi, l'impulso per le sue sistemazioni definitive. Non mi parrebbe d'esser lontano dal vero riportandolo ai primi momenti del soggiorno fiorentino, dopo il ritorno da Roma nel 1501.

E il lettore mi conceda un'ultima ipotesi. Il bassorilievo proviene dall'Opera del Duomo. Noi non sappiamo come le statue dei dodici apostoli dovessero esser collocate nelle cappelle al posto degli affreschi di Lorenzo di Bicci. È verosimile pensare a delle

PARTICOLARE DEL MARTIRIO DI SANT'ANDREA.

JACOPO DELLA QUERCIA - ASSISTENTI ALLA PRESENTAZIONE DI GESU' AL TEMPIO - BOLOGNA, SAN PETRONIO.

nicchie. E allora sarebbe strano che Michelangiolo, o forse più i suoi committenti, avessero ideato di decorare il basamento di quelle nicchie con bassorilievi a imitazione, per esempio, dei tabernacoli di Or San Michele? Le misure del marmo si adatterebbero ottimamente. Dieci anni più tardi, certo, nessuno scultore e tanto meno Michelangiolo avrebbe accettato un partito simile; ma nel 1501 e avendo Michelangiolo ventisei anni, la cosa potrebbe anche ammettersi. Ci sarebbero rimasti così una statua, il San Matteo, e un bassorilievo, ambedue incompiuti, a testimoniare come l'opera era stata immaginata. San Matteo. Ma è proprio un San Matteo? La statua di per sè non ha no-

PARTICOLARE DEL MARTIRIO DI SANT'ANDREA.

MICHELANGIOLO: DISEGNO DAGLI AFFRESCHI DI MASACCIO AL CARMINE. MONACO, GABINETTO DELLE STAMPE.

me, e il nome gliel'ha dato il Vasari. E se fosse un Sant'Andrea?

Ma, ecco sento che il gioco delle ipotesi senza fondamento, da cui aborro, mi vorrebbe prendere la mano: e lo stronco sul nascere.

LUIGI DAMI.

(1) A. GOTTI, *Vita di M. B.*, 2ª ediz., Firenze, 1876; H. GRIMM, *Leben M.'s*, 5ª ed. Berlin, 1879; CH. WILSON, *Life a. Works of M. B.*, London, 1881; H. WOLFFIN, *Die Jugendwerke das M.*, München, 1891; H. KNACKFUSS, *Michelangelo* Bielefeld, 1895; I. A. SYMONDS, *The Life of M. B. London*, 1893; C. HOLROYD, *M. B.*, London, 1903; F. KNAPP, *Michelangelo*, Stuttgart, 1906; K. FREY *M. B.*, I. Berlin 1909; Idem. *M. B., Quellen und Forschungen*, I. Berlin 1907; C. JUSTI, *Michelangiolo*, 5ª ed., Leipzig, 1909; BODE, *Florentiner Bildhauer*, ecc., Berlin, 1912; H. MACHOWSKY, *Michelangiolo*, 2ª ediz. 1919; G. S. DAVIES, *Michelangelo*, 2ª ediz., London, 1924. Non conosco il volume di A. GOTTSCHEWSKY, *Michelangelo*, Stuttgart, s. a.

(2) H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, 1902 e seg., pag. 510. C. RICCI, *Michelange*, Florence, 1902; M. REYMOND, *La sculpture florentine*, Florence, 1900, III, pag. 78.

MICHELANGIOLO: PIETÀ - ROMA, PALAZZO RONDANINI.

MICHELANGIOLO: PARTICOLARE DEL MARTIRIO DI SANT'ANDREA.

BACCIO BANDINELLI: SANTI - FIRENZE, DUOMO

(3) *Archivio della Galleria degli Uffizi*, Filza XLVI, n. 43: «Nota di diversi pezzi di sculture esistenti nell'opera di S. M. del Fiore... passati nel 1823 alla Galleria delle Statue:... Bassorilievo in marmo rappresentante la Crocifissione di S. Andrea, di mano ignota».

(4) Archivio detto, Inventario del 1825, N. 1045.

(5) L. B. ALBERTI, *Trattato della Pittura*, Lanciano, ed. Carabba, 1913, pag. 67.

UN NUOVO BENEDETTO BEMBO.

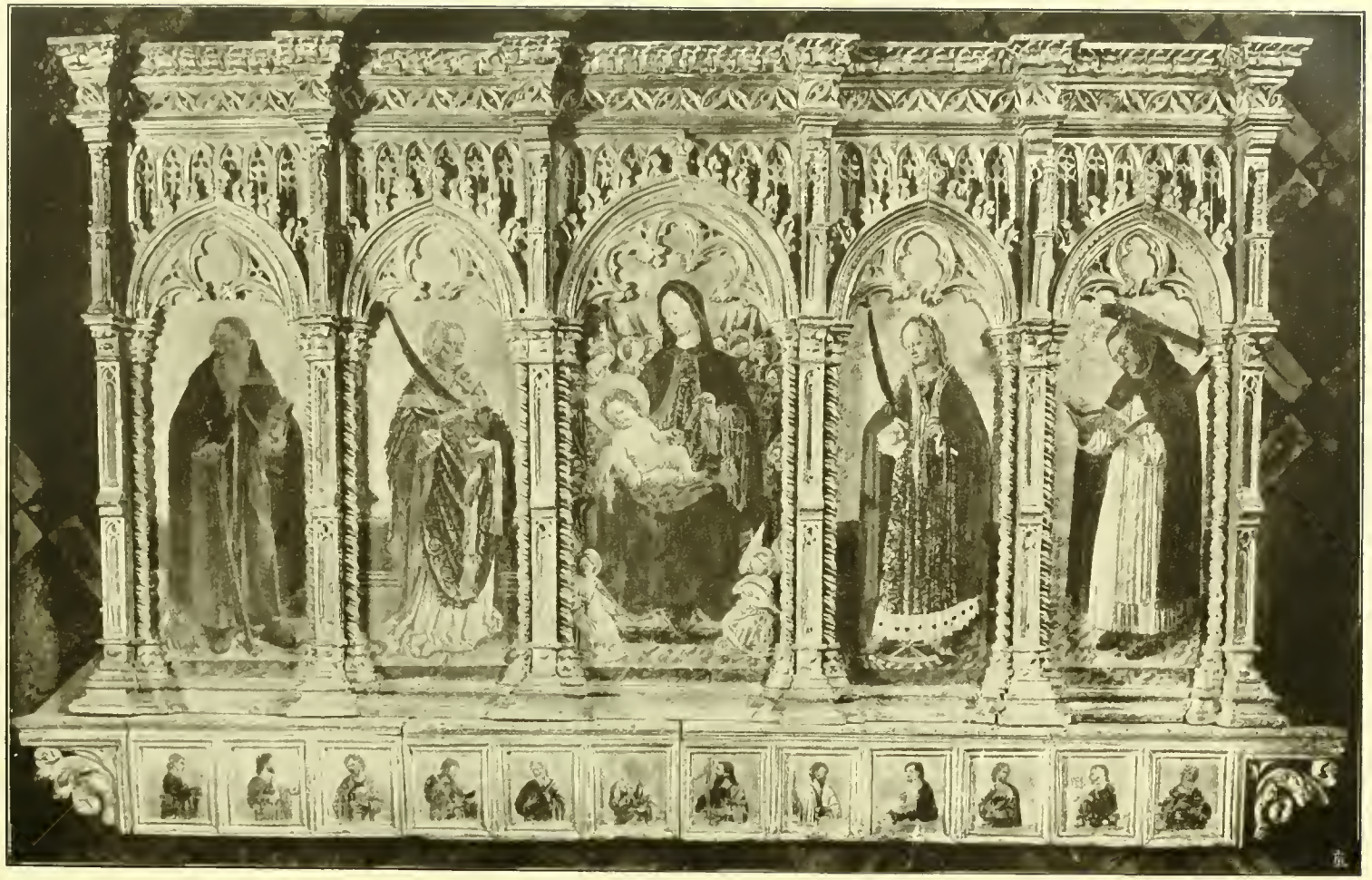
Ci sono rimaste così rare testimonianze della antica pittura lombarda che ogni dipinto tornato in luce, quando ha valore d'arte, merita di essere segnalato ed illustrato. Questo è proprio il caso dell'affresco che – fanno poco più di tre anni – riapparve dietro ad un pilastro della navata di destra, in San Michele di Cremona; affresco pur troppo frammentario ma conservato quel tanto che era essenziale a conoscerne il soggetto e ad apprezzarne le qualità dello stile.

Rappresenta la " Fuga in Egitto " (*pagina 45*). La Vergine rosa-vestita con un manto bianco ombrato d'azzurro e risvoltato di marrone, siede in groppa all'asinello grigio – ora decapitato – il quale procede da destra verso sinistra. Da questo lato si volge la Madonna recante in grembo il paffuto Bambino tutto fasciato ed ammantato di rosso. Il gruppo risalta simpaticamente sul freschissimo terreno sparso di erbe e sul verde folto di un alberetto frondoso mentre la testa della Vergine spicca sul cielo grigiastro e il nimbo d'oro, messo in prospettiva come quello del Putto, va a stamparsi contro un bordo verdastro di contorno. Tutto questo – a parte un filatterio frammentario che si affaccia da sinistra [1] – è ciò che rimane della graziosa composizione, notevole per delicata sebbene fredda chiarità di colori, per la ritmica eleganza dei panneggi serpeggianti nei contorni e complicati in sentite curve, per un ingenuo realismo decorativo visibile nell'accenno paesistico.

Il carnato rosato con ombreggiature verdastre specie nella Vergine, dà tuttavia un certo risalto alle tenui forme che riconosciamo come quelle proprie ad un maestro lombardo della seconda metà del quattrocento, cioè a Benedetto Bembo il quale ci aveva lasciato il suo nome accompagnato dalla data 1462, nel polittico pervenuto dal Castello di Torchiara al Palazzo Davanzati di Firenze (*pag. 46*). Per tipo, la Madonna dell'affresco cremonese – con la fronte alta ed il mento sfuggente – assomiglia principalmente alla Santa Caterina della ruota in un pannello a destra (*pag. 44*) ed il Bambino gonfio, con i capelli biondi a grosse ciocche un po' ispide, trova corrispondenza col Putto della pala di Torchiara. Del resto, senza indugiarci in troppi raffronti, i tratti fisionomici della Vergine hanno pure spiccata somiglianza con quelli della Madonna (*pag. 47*) in una pala ora scomposta del Museo di Cremona, giustamente assegnata a Benedetto Bembo [2], opera questa di maggiore esuberanza decorativa ma analoga nella fattura diligentissima, intonata ugualmente di chiaro argentino nelle carni, simile nei capelli a masse di gruppi serpeggianti e nel piegheggiare delle vesti. Da ultimo quel medesimo, primitivo senso realistico del paesaggio noi troviamo negli affreschi, danneggiatissimi, della Sala d'oro nel Castello di Torchiara, pei quali già Corrado Ricci pro-

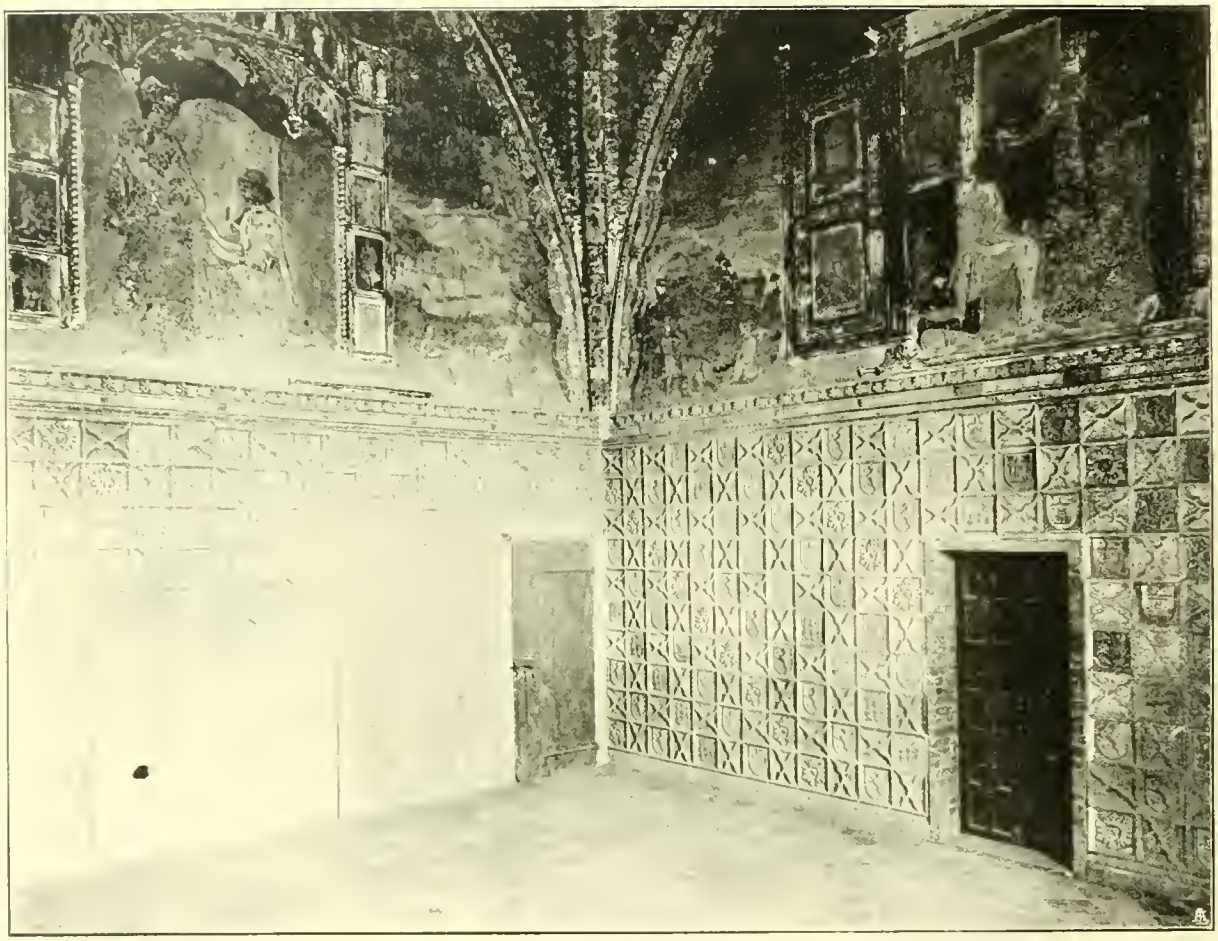
BENEDETTO BEMBO: PARTICOLARE DEL POLITTICO GIÀ A TORRECHIARA.

BENEDETTO BEMBO: LA FUGA IN EGITTO - CREMONA, SAN MICHELE.



BENEDETTO BEMBO: POLITTICO GIÀ A TOBRECHIARA

BENEDETTO BEMBO: MADONNA - CREMONA, MUSEO.



TORRECHIARA (PARMA) - CASTELLO, INTERNO DELLA SALA D'ORO. SEC. XV.

nunziò molti anni fa il nome di Benedetto Bembo [3].

Poichè i confronti indicati mi sembrano tali da non permettere dubbio circa l'attribuzione proposta, non mi rimane che di determinare, per quanto è possibile, il tempo in cui può trovar luogo l'affresco di Cremona nella attività del Maestro.

Il polittico proveniente da Torchiara lo mostra, come già notava il Toesca [4], molto sensibilizzato dall'ambiente squarcionesco. Le figure laterali quantunque campite sul fondo d'oro, si dispongono su di un piano contro un parapetto con giusta valutazione dello spazio e le vigorose immagini degli apostoli nella predella – specie quella di S. Jacopo Maggiore – accennano ad una affinità con Marco Zoppo. Ma il polittico non ha risalto tale da oltrepassare gl' intenti di un bassorilievo ed appare fatica di un artista che si compiace ancora dei triti panneggi e della festosa e minuta ornamentazione gotica. Perciò mi sembrano più tardi i pannelli del Museo cremonese dove in ispecie le immagini di San Giorgio tutto in armi di acciaio lucente (*pag. 49*) e di San Tomaso d'Aquino stretto nella sua semplice

BENEDETTO BEMBO: SAN GIORGIO E SAN TOMMASO D'AQUINO - CREMONA, MUSEO.

tonaca (*pag. 19*) sono costruite con semplicità plastica che le avvicina al Foppa. Ma nell'arte del Bembo è un dissidio insanabile fra le nuove aspirazioni schiettamente costruttive intese a dar volume alla forma e l'amore, tradizionale in Lombardia, per la linea gotica eminentemente decorativa, dissidio che notiamo nei dipinti ricordati del Museo di Cremona condotti in parte secondo una visione puramente lineare, in parte con intenti di rilievo. Il Bembo si propone in tal modo problemi che sono al di fuori delle sue possibilità e smarrisce le vie della sua arte.

Il dipinto di San Michele va collocato, secondo me, fra le due pale che ricordai, e più vicino a quella di Torchiara perchè con quella ha più evidenti somiglianze. Ma la graziosa composizione fu ideata in un momento di spontaneità infervorata da quel goticismo tanto caro all'ambiente cremonese dove tenevano sempre il campo gli epigoni degli Zavattari.

MARIO SALMI.

(1) Vi leggiamo solo le parole in gotico minuscolo:... *m hominibus.*

(2) P. TOESCA, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, pag. 573. Si suol credere che i tre pannelli rimasti componessero in origine un trittico; ma i due Santi laterali guardano entrambi verso destra e dovevano essere collocati da una medesima parte, a sinistra del pannello di mezzo con la Vergine. La pala, di cui si ignora la provenienza, constava per ciò di almeno cinque pezzi.

(3) C. RICCI, in *Arte Italiana decorativa e industriale* anno 1894, pag. 7. Gli affreschi della Sala d'oro, contemporanei certo al polittico, allo stile del quale corrispondono perfettamente, erano cantati, come nota il Ricci, sino dal 1163 da Gerardo Rustici.

(4) *Op. cit.*, pag. 572.

UNO SCULTORE CECOSLOVACCO: JAN STURSA.

Si può dire che solo da pochi anni si sia rivelata all'Europa l'esistenza di un'arte moderna cecoslovacca, con fisionomia propria, che pur riconnettendosi, com'è naturale nei tempi nostri, per la facilità e la rapidità dei contatti, con le correnti artistiche di altri paesi, mostra un particolare carattere nazionale. Prima che l'esito della guerra mondiale restituisse a quel rigoglioso popolo l'indipendenza, a cui giustamente anelava con tutte le sue forze, gli artisti di Boemia e di Moravia se prendevano parte alle mostre internazionali, erano costretti ad esporre nei padiglioni dell'Austria, così che le opere loro e il loro nobile sforzo, sfuggivano all'attenzione dei visitatori e dei critici, che non ne afferravano il valore etnico. Eppure la rinascita della cultura nazionale cecoslovacca conta ormai circa un secolo, e gli atteggiamenti dell'arte moderna boema hanno influito non poco sulla vicina Germania, specie nel campo dell'architettura e della decorazione: basti ricordare l'architetto Jan Kòtera, morto tre anni fa, un vero caposcuola, il cui influsso, come altra volta dimostrerò, non ha mancato, attraverso le pub-

blicazioni tedesche, di farsi sentire anche in Italia.

L'esposizione di Monza del 1923 ci rivelò il posto notevole che la Cecoslovacchia occupa nelle arti decorative, non soltanto nell'industria, tutta nazionale, della vetreria, o nella imitazione di motivi popolari della Slovacchia e della Moravia, nei tessuti e negli intagli in legno, ma anche nelle creazioni modernissime di mobili, di stoffe, di piccoli bronzi. Nè il visitatore delle quattro sale della mostra di Monza riusciva, malgrado la varietà delle cose esposte, a farsi un'idea di quello che sia la moderna arte decorativa cecoslovacca, che bisogna vedere sul luogo, nei completi adattamenti di ambienti e di edifici, come nel nuovo caffè sulla piazza di San Venceslao a Praga, o nello stabilimento di arti grafiche Stenc, dove architettura, ornamentazione, mobilio, ideati con uno stesso concetto d'arte, compongono un risultato di perfetta armonia. E questi tentativi non sono tutti recentissimi; ma si può dire anzi che di quel concetto, che oggi sembra ovvio, che non si debba lasciare al tappezziere o all'ebanista l'arredamento degli edifici, ma che l'architetto ne debba dirigere l'opera, si siano avute a Praga manifestazioni assai precoci [1].

Malgrado la ferma volontà di sottrarsi al giogo tedesco, gli artisti boemi involontariamente subivano l'influsso della Germania, e di Vienna; tanto che non sentendosi abbastanza forti per fare da soli, si dettero al curioso tentativo di avvicinarsi all'arte popolare russa.

Come in politica, così anche in arte tutti gli slavi si orientavano allora verso il potente impero russo, e fu nel 1867, quando si tenne a Mosca la grande esposizione etnografica, che una delegazione boema con a capo i principali rappresentanti della nazione, intraprese quello che fu chiamato il pellegrinaggio di Mosca. C'era tra questi pellegrini Giuseppe Mánes, il maggior pittore della Boemia, che può considerarsi veramente come il creatore dello stile nazionale cecoslovacco. Il Mánes, di un'attività veramente prodigiosa, che si esplicò oltre che nei quadri, in migliaia di disegni e di illustrazioni popolari, non potè realizzare i suoi sforzi nella sintesi di un'arte slava, che doveva avere come sostanza l'elemento russo: la pazzia ottenebrò la sua mente, e malgrado tentasse di ricuperare la salute nel mite clima romano, egli morì nel 1871. Ma ora che il suo paese ha conquistato la libertà, il suo nome è celebrato tra quelli dei precursori che hanno preparato la rigenerazione della patria [2].

Il posto che Mánes occupa nella storia della pittura boema, nel campo della scultura è tenuto da Giuseppe Venceslao Myslbek (1848-1922), il quale riuscì ad emancipare la Boemia dal predominio degli scultori di Monaco e dall'accademismo che seguiva tracce italiane [3]. Ammiratore entusiasta di Mánes, il Myslbek ne seguì l'ideale nazionale, elevandosi all'altezza della vera arte monumentale. I quattro gruppi che si vedono sui piloni del ponte Palacky a Praga, sembrano una traduzione sculturale dell'ideale pittorico di Mánes; l'arte del grande scultore raggiunge il sommo nella figura del cardinal Schwarzenberg inginocchiato, e nella statua equestre di San Venceslao, circondata da quattro santi patroni della Boemia, che fanno corona all'eroe nazionale. Due generazioni di scultori sono cresciute successivamente alla scuola del Myslbek, se-

JAN STURSA: LA PRIMAVERA - BRONZO, 1910.

gnendone l'esempio, mentre non rimanevano immuni dal contatto colle correnti artistiche moderne, specialmente francesi. Perchè, diciamolo subito, liberatasi dalla dipendenza dall'arte tedesca, la Boemia è passata visibilmente sotto quella della Francia: uno dei suoi scultori, Giuseppe Maratka, a Parigi riuscì ad entrare nello studio di Rodin, rimanendovi tre anni, e diventando anzi collaboratore del maestro. Nel Figliuol Prodigo e nel monumento di Victor Hugo, il Maratka cooperò con Rodin, il quale lo aveva ammesso nella sua intimità e l'aveva perfino installato nella sua villa di Meudon. Fu per merito del Maratka che nel 1903 si tenne a Praga un'esposizione delle opere di Rodin, che segnò una data memorabile per la storia della scultura boema; ed era la prima volta che Rodin esponeva fuori di Parigi.

Un altro allievo di Myslbek, Bohumil Kafka, può dirsi divenuto francese per la sua lunga dimora a Parigi, dove espose regolarmente in tutte le mostre dal 1905 in poi, e dove perdette quel carattere idilliaco-eroico preso nello studio del suo maestro, per sostituirlo col nervosismo della vita moderna.

Non era esente dall'influsso dell'arte francese un artista tragicamente scomparso circa un anno fa, e poteva chiamarsi il maggior scultore della Boemia, il caposcuola dei giovani del suo paese, Jan Stursa, della cui opera, che io ho studiato a Praga recentemente, voglio trattare in questo articolo [4].

Di una famiglia di piccoli agricoltori, figlio di un padre d'età avanzata, Jan Stursa nacque a Nové Mésto il 15 maggio 1880. Frequentando la scuola elementare, già manifestava le sue tendenze pel disegno, seb-

JAN STURSA: LA FANCIULLA MALINCONICA. (PIETRA CALCAREA) 1907 - PRAGA GALLERIA D'ARTE MODERNA.

JAN STURSA: LA TOILETTA - BRONZO, 1911.

bene l'affetto pel suo maestro appassionato di giardinaggio, facesse nascere nella mente del giovinetto il desiderio di divenire giardiniere; tale proposito però fu combattuto dal maestro stesso, che consigliò i genitori del giovane Stursa a mandarlo alla scuola di scultura di Horice. I quattro anni che lo Stursa passò in questa scuola, furono per lui qualche cosa di più di una semplice preparazione: tra gli allievi era vivo lo spirito di emulazione, non solo nell'arte, ma anche nella cultura, e il giovane soddisfaceva la sua sete di sapere leggendo e lavorando. Nella scuola si riproducevano le opere classiche, specialmente collo scopo di addestrare gli scolari nella tecnica, e si studiavano poi in modo particolare le creazioni della moderna scultura francese.

Ma lo Stursa seguiva anche il movimento letterario nazionale, che trovava la sua

YAN STURSA: DANZATRICE
IN RIPOSO (1913-14).

JAN STURSA: EVA - BRONZO, 1908-9 - MONACO, GALLERIA NAZIONALE.

JAN STURSA: LA DANZATRICE SULAMIT RAHU, BRONZO, 1911 - VENEZIA, GALLERIA DI ARTE MODERNA.

espressione nella Moderni Revue, e si sentiva attratto dalle opere mistiche dello scultore Bilek, che furono per lui una vera rivelazione. Francesco Bilek, seguace della scuola impressionista, aveva anch'egli completato i suoi studi a Parigi, dove era stato vivamente colpito dal gotico francese che determinò il suo indirizzo mistico e religioso.

Terminati gli studi nella scuola di Horice, lo Stursa trovò un impiego in Germania nell'officina di marmi di Mittelstein, dove eseguiva lavori ornamentali per decorazioni di case: dopo tre anni si recò a Berlino, dove pure lavorò come marmista fino all'estate del 1899. Intanto visitava i musei e le gallerie, e sentiva accrescere in sè il desiderio di creare delle opere di scultura.

Ritornato in patria si diede a modellare alcuni ritratti; nell'autunno di quello stesso anno si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Praga, e divenne allievo del celebre Myslbek, dal quale ricevette insegnamenti preziosi, sebbene le sue tendenze al simbolismo, diffuso nella letteratura e nell'arte di quegli anni, lo mettessero spesso in conflitto col maestro. Questi criticò così aspramente la Salomè, la prima opera modellata dall'allievo, che egli la distrusse. Nemmeno il suo bassorilievo realistico, rappresentante un fabbricante di mattoni, ebbe l'approvazione del Myslbek, il quale non ammetteva che si potessero modellare cose o persone non belle.

Nell'autunno del '901 cominciò la statua dello storiografo Palacky, per la sua città natale Nové Mésto, e se ne ricevette un mediocre compenso, potè però rivelare finalmente il suo pensiero: il Myslbek intervenne anche questa volta per fare alcune correzioni alla statua, prima che lo Stursa la traducesse in pietra. In altro suo lavoro dello stesso anno subì le correzioni del maestro e fu la « Donna che si asciuga », eseguita in grandezza naturale, che oggi si vede in una sala della Cassa di Risparmio di Pardubice.

L'anno 1902 fu per lo Stursa pieno di la-

JAN STURSA: IL LAVORO. GRUPPO IN PIETRA ARENARIA 1912 - PRAGA. PONTE HLAVKA.

JAN STURSA: ICARO, BRONZO 1919.

JAN STURSA: IL VINCITORE, BRONZO 1920.
PRAGA, GALLERIA D'ARTE MODERNA.

voro fecondo; modellò « l'Avventuriera », bassorilievo raffigurante una donna a cavallo, il ritratto dell'ing. Heischner, « l'Autunno », e altre opere che rimasero soltanto in gesso. Nello stesso anno fu per la prima volta invitato a partecipare all'esposizione della *Krasoumna Jednota* (Associazione di Belle Arti di Praga), segno dell'approvazione che ormai gli concedeva il Myslbek, il quale l'anno seguente permise pure che fosse gettata in bronzo l'altra statua, la « Donna che si lava i capelli », che fu collocata nella sala di lettura dell'Accademia. Lo Stursa fu accolto pure nella Società Artistica Mánes, che raccoglieva la giovane generazione degli artisti boemi, ed ebbe poi

JAN STURSA: IL FERITO, BRONZO 1921.

JAN STURSA: MIA MADRE, BRONZO 1921.

grande importanza nello sviluppo dell'arte moderna cecoslovacca. Sono di questi anni la « Signora col levriero », i bronzi « L'autunno », e « Il Bagno », il bassorilievo funerario della famiglia Bubna di Kolin, ed il busto del poeta Vrchlicky.

Lo Stursa lavorava anche come stuccatore per incarico di architetti, e se questo era di ostacolo alla libertà creativa dell'arte sua, costituiva d'altra parte per lui un utilissimo insegnamento, di cui appariranno più tardi i frutti nelle opere di puro carattere decorativo.

Nel 1904 l'artista intraprese un viaggio a Monaco, Berna, Zurigo, Ginevra, Parigi e Londra, venendo così a contatto con gli scultori moderni, le cui opere fino a quell'epoca egli conosceva soltanto attraverso le fotografie. L'importanza che questo viaggio ebbe sullo spirito dello scultore, apparisce nelle opere che eseguì subito dopo, specialmente nei ritratti, nei modelli in cera, e in vari la-

JAN STURSA: BUSTO DEL POETA SVABINSKY, BRONZO 1918.
PRAGA, GALLERIA D'ARTE MODERNA.

vori di piccole proporzioni, talora eseguiti direttamente in marmo, senza bozzetti, che dimostrano non solo la sua abilità tecnica, ma anche lo sforzo dell'artista per approfondire l'espressione psichica.

Da queste lunghe esperienze, da questo accumularsi di studi, di ricerche, di tentativi, nascono finalmente le opere che dimostrano la completa maturità dello scultore, ormai sicuro della sua strada, convinto dell'ideale raggiunto.

Il bronzo della « Pubertà » (1906), poneva lo Stursa al primo posto tra gli scultori del suo paese, per quanto vi faccia ancora apparizione il vecchio romanticismo di scuola, e, specialmente nella testa, un impressionismo di maniera. L'anno dopo eseguiva quello che a mio giudizio è il suo capolavoro, « La fanciulla malinconica », piccola figura in marmo che è nella Galleria d'Arte Moderna

di Praga, e di cui si sono moltiplicate sia in Boemia che all'estero le repliche in marmo e le riproduzioni in terracotta, fatte dal maestro stesso. Questa opera segna il distacco completo dalla maniera impressionista: lo scultore comincia a sentire la solidità della materia e modella il corpo flessuoso della giovinetta con sana consistenza; e abbandonando il giuoco di luci e di ombre, ottiene il suo effetto col musicale ondeggiamento delle membra.

Nell'autunno del '907, ottenuta la borsa di studio della Fondazione Hlavka, viaggiò in Italia, visitandone le città storiche, e fermandosi alcuni mesi a Roma, dove modellò una statua, « L'Estasi », e disegnò e dipinse senza posa. La dimora in Italia ebbe certo un grande influsso sull'artista, il quale confessava che essa segnava per lui il principio di una nuova era. Tuttavia nelle sue opere non si riscontra un mutamento decisivo, all'infuori di qualche accento dei nostri Quattrocentisti, e di una maggiore monumentalità di alcune sue figure. « L'Eva », che è nella Galleria di Monaco (1908-09) in bronzo, a grandezza maggiore del vero, si riattacca piuttosto alle correnti della scultura francese moderna, forse con più profondo studio della psiche femminile. Invece la « Donna che si lava i capelli », la « Primavera », e la « Sulamite », (quest'ultima nella Galleria d'Arte Moderna di Venezia), rappresentano un periodo di acuta sensualità.

Lo Stursa, che nel frattempo era stato nominato assistente del Myslbek, ricevette l'incarico di un monumento alla celebre attrice ceca Hanna Kvapilova, al quale si dedicò completamente per due interi anni, facendo tre diversi progetti, con la figura in piedi e seduta, ma senza trovare l'espressione definitiva, cosicchè quest'ambita commissione si risolse per lui in una serie di lotte e di dubbi, fino a che gli ordinatori della statua scelsero uno dei bozzetti, che forse era il meno felice. Lo Stursa iniziò l'esecuzione in marmo nel 1911 e la compì due anni dopo. Apparisce qui la ricerca dell'artista di compiere un'opera monumentale, e al tempo stesso lo sforzo psicologico d'interpretare la personalità così interessante della grande attrice, senza convenzionalismi e pose eroiche.

Durante questo periodo tormentoso della sua creazione, quasi per svago, lo Stursa eseguì opere di carattere sensuale, in cui cercò di esprimere con vivacità di forme le armonie più segrete del corpo femminile. Così il nudo « La Toletta » in pietra a grandezza maggiore del vero, nella Galleria di Stato a Vienna, e la danzatrice orientale Sulamit Rahu, già ricordata sopra, piccolo bronzo della Galleria d'Arte Moderna di Praga, ripetuto in grande in un bronzo che è nella Galleria di Venezia, ed è l'unica opera dell'artista boemo conosciuta tra noi, che ce lo rivela ancora ispirato dalla scultura francese modernissima. La ricerca dell'espressione plastica è la tendenza principale dello Stursa in questo periodo, come appare anche dai gruppi che adornano i piloni del ponte Hlavka in Praga, che per le loro dimensioni monumentali — le figure sono alte m. 1.20 — offrivano all'artista una magnifica occasione di esplicare il suo senso di robusta grandiosità. Riproduciamo qui uno di questi gruppi che rappresenta « Il Lavoro », ed è un esempio caratteristico dell'arte potente ed energica del maestro boemo.

Altre opere di stile monumentale sono le

JAN STURSA: IL SUONATORE DI « NINERA », IN LEGNO DI PERO, 1920.

JAN STURSA: MESSALINA, BRONZO 1923.

cariatidi del palazzo Urbanek, il modello del monumento della Ribellione dei contadini, e le allegorie « Spirito » e « Materia » per il castello di Rathor: anche in queste l'artista ha voluto dare rilievo alle membra poderose, ottenendo forti effetti di nudo.

Lo Stursa continuava a tenersi in contatto con le correnti più vive dell'arte contemporanea, e nei suoi viaggi a Parigi negli anni 1912-14, egli intese quanto ancora doveva lavorare per raggiungere il suo ideale; e mostrando una forza di volontà veramente straordinaria, avendo già trentaquattro anni, si decise di stabilirsi a Parigi per un periodo di tempo abbastanza lungo, per poter studiare in un ambiente artistico più vasto di quello del suo paese. Ma mentre si preparava alla partenza scoppiava la guerra, ed egli fu chiamato sotto le armi austriache come semplice fante della riserva. Cominciò così per lui un periodo faticoso in cui le sue energie erano distratte dallo studio e dall'arte; fu mandato nelle zone di guerra della Polonia russa e della Galizia, e costretto a duri lavori; pure nei brevi momenti di riposo egli disegnava, ed i suoi schizzi a matita, a penna e a pennello sono di grande interesse. Dopo un anno di questa vita tormentosa fu mandato a Jihlava in Moravia, dove potè nuovamente dedicarsi alla scultura, dovendo eseguire per ordine dei suoi superiori targhe, rilievi, ritratti, alcuni dei quali sono veramente notevoli per la loro plasticità. Per la cappella dell'Ospedale Militare modellò un gruppo della Pietà concepito con profondità d'ispirazione; più tardi scolpì il « Funerale di un soldato nei Carpazi », che fu poi gettato in bronzo, ed è un'opera da cui spira un profondo senso di mestizia. Tre soldati chiusi nei loro cappotti, colla visiera calata sugli occhi e i grossi stivaloni alla russa, stretti in un gruppo sorreggono il cadavere del loro compagno, e dai movimenti pesanti di quei corpi affagottati spira un senso di sconsolata disperazione. Tutto il dolore che porta con sè la guerra è detto con ac-

JAN STURSA: IL DONO DEL CIELO E DELLA TERRA. BRONZO 1920.

JAN STURSA: RITRATTO DELL'ATTORE VOJAN, BRONZO (1921).

cento insuperabile dall'aspetto bruto di quei tre soldati, forse compatrioti dello scultore, costretti a soffrire per una bandiera che non è quella del loro paese, senza osare di ribellarsi, stanchi, avviliti e rassegnati sotto la minaccia del bastone austriaco.

Un animo sensibile come quello di Jan Stursa non poteva non essere impressionato dagli spettacoli terribili della guerra, che lasciò nella sua arte, già tutta sensuale, un solco profondo di malinconia.

Dopo un breve periodo passato al fronte, nella primavera del 1916, fu incaricato di lavorare con l'architetto Margold nei monumenti ai caduti, ma di queste opere poco o nulla è rimasto. Questa parentesi militare nella vita dello Stursa terminò nel dicembre 1916, quando, essendo andato a riposo il suo maestro Myslbek, fu chiamato a sostituirlo all'Accademia di Belle Arti di Praga. Egli si dedicò con ardore alla sua nuova attività, intendendo la responsabilità che assumeva accettando la successione di un maestro come il Myslbek.

JAN STURSA: RITRATTO DEL PRESIDENTE MASARYK, MARMO (1922) - PRAGA, PALAZZO DEL PARLAMENTO.

Quest'ultimo periodo della vita artistica dello Stursa è il più fecondo; specialmente dopo la fine della guerra, quando Praga riprendeva il suo posto di capitale, e tutto il paese ritornava alla sua attività, le ordinazioni per lo Stursa, considerato ormai il maggior scultore ceco, si moltiplicarono. Per il vestibolo della Banca Industriale ed Edile modellò le figure dell'«Architettura» e dell'«Edilizia», nelle quali si rivelano forme più sottili ed affinate e un'espressione più spirituale; le due statue sembrano anzi un po' troppo molli e cascanti. Assai più riuscita e perfetta nell'aderenza della forma al concetto è la statua in bronzo del «Ferito», che abbiamo vista anche a Roma nell'Esposizione del 1922, e che era destinata al monumento al Milite Ignoto cecoslovacco: è una figura d'uomo nudo dalle forme esili e quasi consunte, come quelle di un Cristo sulla Croce, che sta per cadere al suolo, col corpo piegato che si regge sulle punte dei piedi, e le braccia levate in atto di completo abbandono. Anche in quest'opera piena di

sentimento doloroso si riconosce la traccia profonda lasciata nello Stursa dalle impressioni di guerra. Il suonatore di « ninera » (specie di violino), scolpito in legno di pero, è pure un ricordo del soggiorno dell'artista al fronte orientale, ed è tra le opere più belle di lui: il corpo vigoroso del giovane suonatore sembra accompagnare il ritmo ondeggiante e malinconico dello strumento: e non v'è qui la sforzata gonfiezza delle forme, che si nota in alcuni nudi dei periodi precedenti. Al tempo stesso lo Stursa appare più personale, libero alfine dall'imitazione di modelli francesi, padrone della forma e sapiente nella plastica del corpo umano.

Anche i ritratti eseguiti dallo Stursa negli anni dopo la guerra mostrano una maggior cura nello studio dell'espressione psichica: tra i migliori ricordiamo il busto dell'attrice Ottilia Sklenarova, quello di Hanna Kvapilova, per il vestibolo del teatro Nazionale di Praga, quello acuto e spiritoso del pittore Svabinsky, quelli del Presidente della Repubblica Masaryk, dell'attore Vojan e della madre dell'artista.

Piena di senso poetico e di calore vitale è la figura femminile dalle forme morbide e languide, che con una mano solleva i capelli e nell'altra tiene un grappolo d'uva, intitolata « Dono del cielo e della terra ».

La statua del « Vincitore », esile figura giovanile che pure innalza gioiosamente un ramo d'alloro col braccio sollevato, è un'altra mirabile creazione dello Stursa dell'ultimo periodo. Nel bronzo « Icaro », ispirato al tragico incidente aviatorio che costò la vita al generale Stefanik, l'artista riprese il motivo del Ferito, adattandolo con slancio sublime che esprime lo spezzarsi di una eroica volontà.

Come quella del valoroso generale, il fato ha spezzato tragicamente la volontà creatrice di Jan Stursa. Mentre la vita pareva gli sorridesse, e lo circondavano il consenso e l'ammirazione di tutti, una malattia che oscuramente lo tormentava lo spinse a cercare volontariamente la morte (2 maggio 1925). Io che lo ricordo nel suo luminoso studio dell'Accademia di Praga appena due anni or sono, mentre disegnava la base per il monumento al Milite Ignoto, e mostrava, pieno di energia, le crete umide che andava plasmando, e sorrideva dei reciproci sforzi linguistici che eravamo costretti a fare per intenderci, non posso darmi pace che quell'intelligenza così viva in un corpo ancor così giovanile si sia spenta per sempre. Nessuno dei suoi amici ha saputo spiegare il dramma che deve avere spinto l'artista così innamorato del suo lavoro a cercare la morte: forse nel momento stesso in cui tutti credevano avesse raggiunto il suo ideale egli sentì mancarsi le forze e disperò. L'ala di Icaro si spezzava, ma nel suo volo l'artista aveva superate già le cime più alte, e l'opera sua resterà, non solo espressione dell'anima nazionale boema, ma di uno dei più nobili ideali artistici del nostro tempo.

ANTONIO MUÑOZ.

(1) Si veda l'interessante, sebbene piccola, raccolta di illustrazioni di decorazioni interne boeme *Cechische Bestrebungen um ein modernes Interieur*, Prag, 1915, con prefazione di V. Stech.

(2) I. ZAKAVEC, *Dilo Josefa Manesa*, Praha, Stenc, 1923.

(3) V. V. STECH, *Josef V. Myslbek*, Praha, Stenc, 1922; A. MATEJCEK e Z. WIRTH, *L'art. tchèque contemporain*, Pragne, Stenc, 1920.

(4) ANTONIN MATEJCEK, *Jan Stursa*, Praha, Stenc, 1923.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Brogni, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

EFEBO DI VIA DELL'ABBONDANZA
(PARTICOLARE) - NAPOLI.

IL NUOVO BRONZO DI POMPEI.

Pompei resta sempre lo scavo più affascinante del mondo greco-romano. In Grecia, in Asia, in Africa la vanga dell'archeologo può mettere alla luce edifici fra i più armoniosi e i più splendidi che mente di architetto abbia concepito, sculture che svelano immediato e vivo il colpo di scalpello dei maestri antichi più celebrati, iscrizioni che gettano luci inattese su personaggi o fatti storici ignoti o memorandi, ma in nessun luogo la impressione di sorprendere il mondo degli antichi è così viva come a Pompei. Gli edifici sono meno nobili che altrove, le sculture di seconda mano, le iscrizioni si limitano a parlarci della piccola vita locale, ma il quadro di questa vita è completo, inverosimilmente completo e spesso in un vicoletto, in una casa di Pompei, è lecito illudersi di avere abolito i diciotto secoli e mezzo che ci dividono dalla catastrofe vesuviana.

Immaginiamo l'emozione degli scavatori nel vedere riapparire dal lapillo, che invadeva l'atrio di una casa di via dell'Abbondanza, l'intatta bellezza del bronzo superbo che è la novità di questi giorni. Il gesto armonioso del giovinetto greco, fissato nel metallo perenne, rivedeva la luce come al chiudersi di una parentesi vana e breve, simbolo materiale dell'eternità dell'arte. Tale emozione sentiamo vibrare tutta nella prima notizia che ne ha dato il suo scopritore nel fascicolo di febbraio del *Bollettino d'Arte* [1]. Amedeo Maiuri, al quale dobbiamo la redenzione artistica di Rodi, la miracolosa città latina del Levante, inaugura il suo governo del Museo nazionale di Napoli con auspici veramente straordinari.

Il bronzo (*pag.* 75) alto m. 1,49, di conservazione quasi perfetta, rappresenta un giovanetto che insiste con un po' di abbandono sulla gamba destra e guarda con aspetto modesto verso l'oggetto che doveva reggere con la destra protesa in avanti. La gamba sinistra è piegata e trascinata un po' di lato, il braccio sinistro abbandonato inerte lungo il fianco.

Nella figura è l'equilibrio di proporzioni, l'armonia di impianto e di connessioni, il flusso ritmico di movimenti che sono le doti più caratteristiche delle statue greche del V e del IV sec. av. Cr., del periodo classico della scultura. Proporzioni, conservazione, forme giustificano dunque a pieno la meraviglia suscitata dalla statua non appena liberata dal lapillo dello scavo.

Non è un originale greco, ma un prodotto industriale già di epoca romana: certe ottusità proprio in quei particolari nei quali i greci più facevano indugiare la pazienza del cesello, quali le dita, i capezzoli, la bocca, non lasciano dubbio in proposito. La figura che per noi, per vari motivi, anche extra-artistici, ha valore eccezionale, per gli antichi era prodotto di bottega molto secondario.

Il Maiuri nel suo scritto, lodevolissimo perchè seguito con sollecitudine grande alla scoperta e al restauro del monumento e perchè contiene tutti i dati necessari per lo studio anche per chi è lontano da Napoli, con-

clude pensando che il nuovo bronzo possa essere copia di una statua del giovinetto atleta Pantarkes, vincitore ad Olimpia, che Fidia avrebbe modellato nel 436 av. Cr. o poco dopo. L'ipotesi è fondata sulle somiglianze fra la testa del nostro bronzo e la testa bolognese della presunta Athena Lemnia di Fidia [2] (*pagg. 76 e 77*).

L'ipotesi, purtroppo, va scartata. A parte che l'identificazione della Lemnia è molto discussa, la testa dell'efebo di Pompei per il trattamento più severo dei capelli e per gli occhi meno infossati, è in ogni caso un precedente stilistico della testa bolognese, più antico di uno o più decenni, mentre invece la Lemnia fu fatta da Fidia intorno al 450 e il Pantarkes intorno al 435. La relazione cronologica tra testa dell'Efebo e testa bolognese da una parte, fra Lemnia e Pantarkes dall'altra è dunque inversa.

Quando si deve giudicare un bronzo pompeiano bisogna tener conto di una circostanza oramai chiara e sicura: a Pompei e ad Ercolano, fatte pochissime eccezioni (l'Apollo citaredo di Pompei e alcune teste od erme della Villa dei papiri ad Ercolano), le copie meccaniche romane da capolavori storici della statuaria greca sono sconosciute o quasi. Di solito si hanno opere schiettamente ellenistiche, oppure rielaborazioni più o meno libere di originali più antichi [3]. Prima di ammettere il nuovo bronzo di via dell'Abbondanza come copia fedele di un originale classico, bisogna dunque sottoporlo ad un esame molto scrupoloso: l'ambiente da cui viene, per questo riguardo, è sospetto *a priori*.

Già a prima vista c'è in esso qualche elemento che non soddisfa del tutto.

La testa (*tavola fuori testo*) ha modellato ed espressione piuttosto duri, certo alquanto severi, mentre il corpo è morbido, flessuoso, evoluto: la testa non è troppo grande, almeno stando ai canoni, ma, stando all'occhio, figura pesantuccia, un po' ingombrante (*pag. 81*).

Il corpo non è una novità: leggermente irrigidito in qualche membro, (petto e braccio sinistro) lo ritroviamo identico per proporzioni, movimento e stile nell'altro noto efebo di Napoli trovato pure a Pompei, fuori Porta Vesuvio (*pag. 80*) [4]. Ma con i corpi identici contrastano due teste, che appartengono a correnti stilistiche opposte fra di loro. Una delle due è necessariamente inconciliabile con quel tipo di corpo.

La testa del nuovo efebo pompeiano è pure già nota: ne possediamo almeno sei repliche in marmo, nessuna proprio identica alle altre, ma tali tuttavia da potersi affermare con sicurezza che derivano tutte dallo stesso originale. Quattro a Roma: nel Museo Barracco (*pag. 79*) [5], nel Braccio Nuovo del Vaticano [6], nel Museo delle Terme [7] e nella già collezione Ludovisi [8]; una a Napoli [9], una all'*Ermitage* di Pietroburgo [10]. Le migliori sono quella Ludovisi, la Barracco e quella dell'Ermitage.

Si è sempre ritenuta migliore la copia russa, ma ora il confronto con il bronzo di Pompei fa decidere nettamente in favore della testa Barracco, perchè solo in queste due ultime i complicati particolari della capigliatura si ripetono con assoluta esattezza (*tav. fuori testo e pag. 79*). Per quanto riguarda il viso della testa Barracco la ricchezza di carattere e la sua schiacciante rispondenza, malgrado il tipo radicalmente diverso, con una testa virile barbata del Museo britan-

NAPOLI, MUSEO NAZIONALE: EFEBO DI VIA DELL'ABBONDANZA A POMPEI.

BOLOGNA, MUSEO CIVICO: TESTA DELLA PRESUNTA ATENA LEMNIA DI FIDIA.

PARTICOLARE DELL'EFEBO DI VIA DELL'ABBONDANZA.

nico [11], autorizzano a ritenere che anche per questo essa sia fedelissima.

Ora questo tipo di testa, per la vaga espressione delicata e per le affinità stilistiche, confermate saldamente dalla testa del Museo britannico ricordata or ora, è lavoro attico all'incirca del 450 av. Cr., di un artista contemporaneo di Fidia se non vogliamo parlare di Fidia in persona.

Invece il corpo del nuovo bronzo di Pompei è peloponnesiaco, oppure se è attico è posteriore di trenta o più anni alla testa. Questi corpi squisitamente armonici, nei quali il torso risponde docile al diverso movimento delle gambe, e al fianco alto si contrappone la spalla abbassata, al fianco abbassato la spalla alta, sono conquista e gloria della scuola peloponnesiaca negli anni che precedono il 450 av. Cr. Intanto gli artisti attici, presi da problemi espressivi e decorativi più che da problemi costruttivi, indugiavano in schemi più rigidi, che nell'Apollo di Cassel [12] nell'Athena Parthenos di Fidia [13] nello Zeus di Dresda [14] e nell'Apollo di Ince Blundell [15] si mantengono nella seconda metà del V sec. fin verso il 420 av. Cr. Occorreva l'arrivo ad Atene di Policleto, il grande maestro peloponnesiaco, per aprire agli attici le nuove costruzioni, che per essi troviamo documentate con certezza solo verso il 430, nell'Athena Igea fatta da Pirro Ateniese per l'Acropoli [16].

Il bronzo di via dell'Abbondanza, anche per questo rispetto, si paleserebbe un ibrido: se testa e corpo sono contemporanei, l'una è attica l'altro peloponnesiaco; se testa e corpo sono attici, l'una è più antica dell'altro di qualche decina di anni.

Abbiamo detto che la replica Barracco si palesa sotto ogni riguardo fedelissima. Ora essa conserva il collo con tutta la base, e questo dimostra che la testa stava eretta con fierezza se non con rigidità, e leggermente girata a sinistra. Proprio il contrario di quanto avviene nel bronzo di Pompei.

Si potrebbe obbiettare che, variante per variante, nulla vieta di credere che il movimento originale sia quello del bronzo di Pompei, il movimento mutato quello della testa Barracco. Ma in favore di questa, oltre i caratteri generici di fedeltà già rilevati, sta il fatto che il suo movimento è quello consuetudinario delle statue sicuramente attiche del tempo, delle statue cioè con le quali si collega stilisticamente; contro quello stanno la generica infedeltà dei bronzi pompeiani e i vari indizi specifici che abbiamo già indicato. Si aggiunga che questo tipo di testa manifesta tutta la sua bellezza, nobile e serena, solo nella posizione eretta; mentre nella posizione reclinata assume un aspetto duro e vi è sproporzione fra cranio e parte inferiore del viso: la veduta principale studiata dall'artista doveva essere la prima.

Ma c'è di più. Il tipo della testa Barracco, in passato, da alcuni era ritenuto maschile, mentre i più lo giudicarono femminile. Ricordo fra questi ultimi il Furtwängler, l'Amelung e il Paribeni, studiosi di grandi conoscenze monumentali e di gusto fine; ma aggiungo anche gli artisti che nei secoli scorsi adattarono la replica vaticana ad una statua di Artemide, la replica napoletana pure ad una statua femminile e, per completare una figura di donna nello scalone del Palazzo Margherita a Roma, vi aggiunsero una copia moderna della replica del nostro tipo già nella collezione Ludovisi [17]. Tutti concordi dunque nel ritenerla femmi-

ROMA, MUSEO BARRACCO: TESTA FEMMINILE.

nile, e infatti la testa Barracco spira tale grazia virginale e presenta un collo così delicato da non lasciare dubbi.

Nell'arte severa del V secolo, fin verso la metà o poco dopo, è possibile scambiare per maschile una testa femminile, perchè la comune severità dà facilmente nel virile e perchè il rendimento dei caratteri femminili secondari non è ancora nella capacità degli artisti, ma appunto per questo, se invece appena appena appare un qualche tratto femminile, il dubbio non è più lecito.

Gli studiosi ricordati erano indotti giustamente a giudicare femminile la testa dall'aspetto del viso e dalla acconciatura dei capelli, che pur nella relativa promiscuità

NAPOLI, MUSEO NAZIONALE: EFEBO DI PORTA VESUVIO.

NAPOLI, MUSEO NAZIONALE: EFEBO DI VIA DELL'ABBONDANZA A POMPEI.

FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO: L'IDOLINO.

NAPOLI, MUSEO NAZIONALE: EFEBO DI VIA DELL'ABBONDANZA A POMPEI.

di acconciature maschili e femminili del V secolo, è prevalentemente femminile, ma vi è un particolare decisivo: la replica Ludovisi aveva gli orecchi forati per gli orecchini [18]. Certo nessuno oserà pensare ad un atleta con gli orecchini.

Come spiegare il bronzo di via dell'Abbondanza, ibrida unione di una testa attica femminile con un corpo maschile peloponnesiaco?

La spiegazione ci è offerta dal parallelo con l'altro efebo di Porta Vesuvio che ha una testa stilisticamente più conveniente al corpo, ma così sgraziatamente connessa, da non lasciare dubbio che anche questa volta siamo davanti a un « pasticcio » antico.

Ambedue le statue servivano da *lychnophoroi*, reggevano nell'una e nell'altra mano dei pesanti bracci a volute adattati a sostenere dei lumi, e il Maiuri pubblica una interessante fotografia di come era stato conciato l'efebo di via dell'Abbondanza per questo scopo speciale. Erano ambedue opere decorative che forse, almeno nell'intenzione dell'artista dovevano stare insieme, corrispondersi: perciò i corpi erano identici o quasi, per amore di simmetria, le teste diverse per amore di varietà.

Il bronzo Sabouroff del Museo di Berlino [19], che purtroppo manca della testa, ma che per le proporzioni, il motivo e lo stile del corpo è fratello dei due bronzi pompeiani, trovato nel mare fra Eleusi e Salamina, ci dice forse il centro artistico da dove provengono tutti questi prodotti: Atene, la patria anche di quell'Apollonio che fornì la famosa erma del doriforo, e forse anche molti altri bronzi non meno eclettici dei nostri, al proprietario della villa dei papiri ad Ercolano.

Un bronzista ateniese del I sec. av. Cr. dovette preparare in serie tutte queste figure di *lychnophoroi* adattando allo scopo il tipo giovanile dell'Idolino (*pagg. 82-83*) e di altre simili figure efebiche policletee o di qualche opera attica della fine del V sec., modellata sotto l'influsso di quelle creazioni peloponnesiache, e dando varietà alla serie con il mutare di volta in volta le teste. Così facendo arrivò persino ad imporre una testa femminile ad un corpo maschile.

A prima vista tale procedimento sembrerà così strano da non essere credibile; ma il primo secolo è talmente ricco di esempi simili che ogni scetticismo convien che cada.

Ricordiamo il gruppo cosidetto di Sant'Ildefonso a Madrid, dove una figura prassitelica è sposata ad altra policletea ed accanto sta un idolo arcaico [20]; il gruppo di Oreste ed Elettra al Museo di Napoli, dove un tipo efebico degli inizi del V sec. è unito ad una figura femminile del I sec. se non anche più tarda, la quale alla sua volta ha una testa di stile severo [21]. Converrebbe aggiungere anche il famosissimo Cavaspina dei Conservatori, che mostra una testa di stile severo e un corpo ellenistico [22] e la Venere dell'Esquilino, pure ai Conservatori, che ha testa e seno del V sec., dorso, grembo e gambe ellenistici [23], ma sono casi discussi che è meglio lasciare da parte.

Anche l'adattamento di teste femminili a corpi maschili o viceversa non è ignoto all'arte del primo secolo: l'Elettra del gruppo di Napoli testè ricordato e il Pilade di un gruppo affine del Louvre [24] mostrano lo stesso tipo di testa, appena variato in qualche particolare secondario.

L'eclettismo che arrivava al « pasticcio » era dunque una consuetudine del I sec. av. Cr., o per lo meno di un qualche centro artistico che, anche in base alla Venere Esquilina e al Cavaspina, sembra essere Atene. Siamo nell'ambito degli artisti neo-attici e dei loro affini pasitelici. L'arte, perduto in Grecia il contatto con la natura e non ancora ristabilitolo a Roma, vivacchiava dibattendosi fra la maniera e l'imitazione più cervellotica. L'occhio degli acquirenti romani non avvertiva questi ibridi: le loro statue iconiche, dove ritratti veristici coronavano tipi eroici del V e del IV sec. av. Cr., li avevano abituati a stridori ben più atroci. Del resto anche noi sopportiamo quotidianamente lo spettacolo di casi simili e ce ne accorgiamo solo con uno sforzo particolare di visione critica: in gran parte è colpa dei moltissimi restauri moderni che deturpano ancora troppe delle statue dei nostri Musei e che, a parte pochi capolavori, hanno tolto ogni carattere alle opere della scultura antica e hanno fatto radicare l'opinione che essa sia insulsa e monotona. Convinzione questa che raramente viene confessata, per sacro rispetto all'antico, ma che per questo non è meno diffusa.

Concludiamo: il grande bronzo di via dell'Abbondanza non è la copia fedele di un grande originale greco perduto, bensì opera composita fatta a scopo decorativo. Come tale, è tutt'altro che privo di pregi e per di più ci apre meglio gli occhi su una fase dell'arte, non grande per creazioni originali, ma tuttavia interessante perchè rappresenta la crisi fra l'arte greca moribonda o morta e la nascente arte romana.

Padova, 23 Marzo 1926.

CARLO ANTI.

(1) A. MAIURI, *L'efebo di via dell'Abbondanza a Pompei*, in « Boll. d'Arte », Febbraio 1926.

(2) Per i monumenti più noti mi limito a citare una delle pubblicazioni più alla mano, giusto perchè il lettore possa ritrovarne una immagine. Per l'*Athena Lemnia* vedi: DUCATI, *Arte classica*, fig. 353, pag. 363.

(3) G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griech. Statuen*, München, 1923, pag. 80 seg.

(4) A. SOGLIANO, in *Monumenti antichi*, X (1901), col. 641 e segg. e tavv. XVI-XXVI; *Guida Ruesch*, Napoli, 1908, n. 834, pag. 206 seg.

(5) W. HELBIG, *Collection Barracco*, tav. 36 e testo pag. 35.

(6) W. AMELUNG, *Vatik. Katalog*, I, pag. 52.

(7) R. PARIBENI, in « Boll. d'Arte », 1910, pag. 307 seg. e fig. 1 a pag. 301.

(8) TH. SCHREIBER, *Antike Bildwerke der Villa Ludovisi*, *Leipzig*, 1880, n. 287, pag. 239. Ignoro dove sia attualmente. Presso l'Istituto germanico esiste un disegno del prospetto e del profilo sinistro del quale mi è stata gentilmente favorita una fotografia da W. Amelung.

(9) SCHREIBER, loc. cit. Ora adattata ad erma nella Sala del Doriforo. Scadentissima e malandata. Fotografie del Gabin. fot. del Museo Naz. di Napoli.

(10) A. FURTWAENGLER, *Meisterwerke der griech. Plastik*, Leipzig, 1893, pag. 88 segg. e fig. 8.

(11) P. ARNDT, in *Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur*, tav. 517 e testo relativo.

(12) LOEWY, *Scultura greca*, fig. 96.

(13) DUCATI, *Arte classica*, fig. 342, pag. 353; LOEWY, *Scultura greca*, figg. 80-81.

(14) DUCATI, *Arte classica*, fig. 355, pag. 365; LOEWY, *Scultura greca*, fig. 97.

(15) Fr. WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*, I 267, 1.

(16) *Guida Ruesch*, *Napoli*, 1908, n. 133, pag. 41 e segg.; DUCATI, *Arte classica*, fig. 354, pag. 364.

(17) *Einzelaufnahme ant. Skulpturen*, Bruckmann, München, n. 2075.

(18) Questo particolare è testimoniato esplicitamente dallo SCHREIBER, op. cit., ed è ben visibile nel disegno conservato all'Istituto germanico. Vedi nota 8.

(19) *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin, 1891, n. 1, pag. 1 seg.; KEKULÈ, *Die griech. Skulptur*, Berlin, 1907, pag. 163 seg.

(20) LOEWY, *Scultura greca*, fig. 291.

(21) *Guida Ruesch*, Napoli, 1908, n. 110, pag. 34 seg.; LOEWY, *Scultura greca*, fig. 292.

(22) DUCATI, *Arte classica*, fig. 285, pag. 298.

(23) Fot. Alinari n. 6050; fot. Anderson n. 1800; WINTER, *Kunstg. in Bild.* I, 237, 8.

(24) COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture grecque*, II, Paris, 1897, fig. 348 a pag. 663.

PIER FRANCESCO FIORENTINO PITTORE DI MADONNE.

Nella seconda metà del Quattrocento vi fu un pittore fiorentino, fino a ora troppo poco conosciuto, e che è stato spesso confuso con Neri di Bicci o col cosidetto «Compagno di Pesellino». Converrebbe, anche per i suoi meriti non volgari, dargli uno stato civile più preciso, od almeno una fisionomia più definita.

Si tratta del prete Pier Francesco da Firenze, di cui si sono occupati per i primi Cavalcaselle e Crowe (*Storia della Pittura in Italia*, vol. VII, nel capitolo dedicato a Domenico Ghirlandaio, facendo di Pier Francesco un discepolo di lui). Il Berenson poi, nella seconda edizione dei *Florentine Painters of the Renaissance*, dà un elenco delle opere che egli attribuisce al pittore, senza però parlarne nel libro stesso. Ma questi dati sono da rivedere e da completare.

Le informazioni sicure che possediamo di quell'artista provengono da un documento d'archivio e da due quadri firmati. Su questi fondamenti occorre ricostruire la sua personalità.

Il documento consiste nel ricordo di un pagamento, segnato sul libro dell'Opera della Collegiata di San Gimignano, pubblicato prima dal Pecori (*Storia della Terra di S. Gimignano*) e conosciuto dal Cavalcaselle e Crowe: pagamento fatto il 14 di febbraio 1474 a Domenico da Firenze ed a Pier Francesco di Bartolomeo prete della stessa città, «per dipintura d'una volta della nave di mezzo co' marmi da lati». Quanto a quel Domenico, il documento allude indubitabilmente a Domenico Ghirlandaio, che si apprestava allora a dipingere, nella Collegiata di San Gimignano, la Cappella di Santa Fina. Le decorazioni a stelle ed ornati della volta e quelle delle pareti della navata centrale, — con putti, festoni, busti di apostoli e finti marmi, e con il Cristo d'una Pietà sull'arco trionfale, — benchè commesse al Ghirlandaio, secondo il documento citato, non sono certamente di sua mano, e devono in conseguenza attribuirsi all'artista di cui il nome si trova ricordato insieme a quello del maestro, e cioè a Pier Francesco Fiorentino.

Non per questo però dobbiamo fare di quel pittore uno scolaro del Ghirlandaio, come vuole il Cavalcaselle. Troppe sono le differenze essenziali nel carattere e nei modi delle opere dei due pittori. A San Gimignano Pier Francesco subì maggiormente l'influsso del Gozzoli, che aveva già affrescato la Collegiata e la chiesa di Sant'Agostino. Ritroveremo tale influsso nelle sue pitture.

Le due opere firmate da Pier Francesco, a cui ho accennato sopra, sono una *Madonna con Santi* in Sant'Agostino di San Gimignano, recante la data 1494 (*pag. 87*), ed una *Madonna fra gli arcangeli Raffaele e Michele*, nel Palazzo Comunale di Montefortino (Provincia d'Ascoli Piceno), colla data 1497. Sulla prima di queste tavole si legge la firma: «*Petrus Francisc. Presby-*

PIER FRANCESCO FIORENTINO: MADONNA E SANTI. - SAN GIMIGNANO, CHIESA DI SANT'AGOSTINO.

ter Florentin. pinxit »: sull'altra: « *Petrus Presbiter Florent. me pinx.* ».

La tavola di San Gimignano è di grandissima importanza, perchè raggruppa, intorno alla Vergine seduta col Bambino tra le braccia, otto santi, quattro per parte, di cui un vescovo ginocchione sul davanti da ogni lato, e nel mezzo una piccola figura di committente, un frate domenicano di cui abbiamo il nome nella base del quadro: fra Lorenzo di Bartolo. Per di più i pilastri della cornice contengono ancora figurine di santi e di sante, che proseguono nella predella insieme ad una *Pietà* ed a scenette dell'*Ascensione* e della *Risurrezione*. C'è dunque in questa tavola un complesso di figure, di composizioni, di gruppi, di sfondi, che ci permette di farci un idea del pittore, di analizzare i suoi segni caratteristici, tanto più che riguardo alla data ci troviamo qui di fronte agli ultimi anni della sua carriera e alle sue forme più varie, più ricche e più facili.

Possiamo osservare nel prete pittore più che altra l'influenza di Benozzo Gozzoli, nella modellatura e nella semplicità degli atteggiamenti e dei tipi piuttosto rustici, fortemente segnati. V'è poco movimento, il pittore non avendo probabilmente nè una concezione molto sicura, nè un'eccessiva abilità di mano. Pier Francesco delinea volentieri con il tratto le sue teste ed esagera il disegno fisionomico: il contorno degli occhi, le ciocche dei capelli, gli orecchi, di una complicazione grafica quasi sempre identica, le labbra che son tutte come fresche bocche di bambini. Alla probità accurata del Gozzoli egli aggiunge un qualcosa di secco che viene probabilmente da Domenico Veneziano, non privo però di carattere e di forza, nè di una certa vaghezza, come vedremo.

Gli stessi caratteri si riconoscono in un quadro dell'Accademia di Belle Arti in Siena, la *Madonna che adora il Bambino, fra San Francesco e San Domenico*, che venne giustamente attribuito al nostro pittore dal Cavalcaselle e dal Berenson. Vi ritroviamo perfino quello scenario di paesaggio, di cui la predella di San Gimignano ci dà esempio molto significativo: una prospettiva poco sviluppata, con alberi e case che sembrano giuocattoli di legno.

Malgrado la preponderante influenza del Gozzoli, che predomina nella formazione della sua arte, ed alla quale egli ritorna, come abbiamo visto, verso la fine della sua carriera, Pier Francesco nella maggior parte delle opere sue a noi giunte ricorda soprattutto Filippo Lippi.

Dal frate del Carmine egli trae tipi, attitudini, raggruppamenti, nei dipinti di lui trovando il repertorio del quale nutrisce la propria arte. L'esempio più probante di questo quasi assoggettamento a Fra Filippo, ed insieme il punto di partenza di tale derivazione, l'osserviamo in un quadro già nella Galleria di Sant'Apollonia in Firenze [1] (*pag. 89*), vera copia della *Natività* del Lippi, dipinta per la Cappella del Palazzo dei Medici in Via Larga (Palazzo Riccardi), oggi nel Museo di Berlino, di cui una variante con San Giuseppe trovasi nella Galleria degli Uffizi (ivi recentemente trasportata dall'Accademia).

In questa copia però sono da notare certe differenze che segnano l'indole personale di Pier Francesco: il paesaggio più convenzionale, spinto a questa rigidità, a quella abbreviatura quasi schematica, da giuocattoli, che ho additata qui sopra: le aureole più

PIER FRANCESCO FIORENTINO: MADONNA ADORANTE.
FIRENZE, PALAZZO MEDICI (CAPPELLA).

semplici, con orli di punti impressi a pressione di chiodo nella tavola; e specialmente i fiori, sparsi per il suolo, già usati dal Lippi, ma ai quali il discepolo dà maggior importanza, dipingendo mazzi di rose e di gigli con un senso nuovo della natura e della vita vegetale. Egli sviluppa, — lo vedremo ancora più sotto — quell'ornamento floreale del Lippi, come sviluppa gli ornati d'oro che corrono intorno alle vesti a foggia di caratteri pseudo-cufici orientali. Si può dunque osservare nel nostro pittore un

gusto di gaiezza e di ricchezza che è suo proprio, e che si rivela anche nel colore generalmente più chiaro e più limpido.

Una volta copiata la Natività di Fra Filippo, Pier Francesco s'ispirò ripetutamente al gruppo principale, cioè alla Vergine che adora il divin figlio, per le Madonne che egli venne eseguendo: come dal Lippi prenderà anche le figure di San Giovannino o di angioli. E nell'opera di Pier Francesco possiamo distinguere diversi tipi di Madonne che sono derivati dai modelli del Lippi.

Il primo tipo segue il tema dell'Adorazione del Bambino e viene direttamente trascritto dalla composizione lippiana. Di quel tipo i due più begli esempi sono due tondi, l'uno già nella Galleria di Palazzo Strozzi a Firenze [2] (*pag. 91*), l'altro nella chiesa di San Martino a Sinalunga (Provincia di Siena).

I due tondi sono a fondo d'oro, particolare di cui userà molto Pier Francesco e dove si ritrova la tradizione propagata nel quattrocento fiorentino, dopo Lorenzo Monaco, dall'Angelico. Nei due quadri la posa della Vergine e del Putto è identica; dalla disposizione del velo che ricopre la testa della Madonna e dall'atteggiamento del bambino, colle due manine congiunte vicino alla bocca, si vede che il motivo deriva più direttamente dalla Natività del Lippi. Ma le vesti della Vergine sono drappeggiate in modo più semplice e le mani vengono allungate con una ricerca di eleganza e di raffinatezza che sente della fine del secolo.

Nel tondo della collezione Strozzi, intorno a quella « Maternità », il pittore ha collocato due angeli ed un piccolo San Giovanni, di cui si vede soltanto la testa e un po' del busto. L'angelo sorridente a destra è anche lui un amico, ripreso da Fra Filippo, tale quale, voltando la testa verso di noi, lo vediamo in un quadro famoso degli Uffizi (*La Madonna seduta che adora il Figlio*) in atto di sostenere il piccolo Gesù. Il San Giovannino, putto anche lui, appartiene piuttosto alla cerchia del Botticelli. Ai piedi del Bambino è posta una melagrana, che, sappiamo, amò molto il Botticelli per le sue madonne, ma che il nostro pittore ha potuto trovare anche nel suo maestro preferito, avendone messa Fra Filippo una in mano al Bambino Gesù nel quadro di Palazzo Pitti, dove si vede in fondo la Nascita della Vergine.

Ma per apprezzare pienamente l'incanto di questo bel tondo, è necessario non astrarlo dalla magnifica cornice rimastagli intorno, intagliata nel medesimo pezzo di legno su cui è dipinta l'immagine; ed in giro a questa cornice l'artista si dilettò ancora nel far correre una elegante iscrizione imitando il grafico complicato dei caratteri orientali.

Particolarmente delicati sono in questo quadro il colore e la modellatura, che danno l'idea più giusta e più completa della tecnica di Pier Francesco: colorito chiaro, al quale non è estraneo l'influsso del Baldovinetti, mosso a sua volta dalle tendenze di Fra Angelico e di Masolino; modellatura piena e ferma, accusante un rilievo che non si vede nel Lippi, e di cui Benozzo Gozzoli principalmente gli ha dato l'esempio.

Nel tondo di Sinalunga, vicino alla Madonna ed al Figlio due figure sole si mostrano, San Giovannino ed un angelo, con tipi nuovi in cui passa un riflesso botticelliano. Manca la melagrana, ma vediamo

PIER FRANCESCO FIORENTINO: TONDO GIÀ A FIRENZE A PALAZZO STROZZI.

apparire delle rose, che ci rammentano quella predilezione per i fiori già accennata nel nostro pittore.

A quel primo tipo pierfrancescano di « Madonna adorante » si riallacciano altri quadri più semplici, che ho potuto rintracciare:

Pinacoteca di Gubbio: il Bambino giacente ritrova la posa della Natività del Lippi ora a Berlino, col gomito sinistro appoggiato sulla mano destra; il suo capo riposa sopra un cuscino con fiocchi. A sinistra appare San Giovannino, ispirato alla stessa Natività di Fra Filippo. Ai piedi del Bam-

bino, una melagrana, come nel quadro di Palazzo Strozzi (B) [3].

Ospedali Riuniti, Castiglion Fiorentino: identica disposizione dei personaggi (senza la melagrana. — Attribuito alla Scuola Fiorentina).

Collezione Gavet (venduta a Parigi nel Giugno 1897): medesimi caratteri (attribuito a Filippo Lippi).

Collezione Edmond Noël (venduta a Parigi nel maggio 1921): medesimi caratteri (giustamente dato nel catalogo a Pier Francesco).

Museo Bardini, Firenze: due tavole d'identica composizione, una a fondo d'oro, l'altra con sfondo di roseto.

Museo di Digione: analoga disposizione della Madonna, del bimbo e di San Giovannino. A destra, una testa d'angelo si mostra a metà. Nell'angolo inferiore destro, un uccello e delle ciliegie. Fondo liscio; la colomba volante in alto (attribuito a Scuola Italiana).

Galleria Antica e Moderna, Firenze: La Vergine sola col Bambino. Fondo turchino, punteggiato d'oro (attribuito a Neri di Bicci).

A questo tipo figurante l'Adorazione del Bambino Gesù possiamo avvicinare altri dipinti che hanno qualche leggera variante, nell'attitudine della Vergine e del bimbo.

Museo Staedel, Francoforte: con sfondo di roseto (B).

Fondazione Horne, Firenze: di composizione identica (*pag. 93*).

Un'altra variante di bel carattere si vede nella raccolta Acton, a Firenze: la Madre ginocchioni si scorge tutta, su un prato fiorito: il Bambino giacente distende le braccia tenendo un rosario; intorno al collo ha un doppio filo di perle: vicino a lui vola la colomba. In basso appare la melagrana sbucciata insieme ad una mela. Nel fondo d'oro grandi cerchi impressi a chiodo fanno una gloria intorno alla Vergine (*pag. 95*).

Questo motivo della Madonna adorante il Figlio, se è trascritto con fedeltà più rispettosa da Pier Francesco, anche presso altri pittori ottiene gran fortuna nella seconda metà del Quattrocento. Ritroviamo i tratti essenziali della composizione lippiana ugualmente in un quadro di Iacopo del Sellaio (già nella collezione Richtenberger di Parigi), in uno di Francesco Botticini (Museo del Louvre, proveniente dalla raccolta Arconati Visconti), in un altro di Filippino Lippi (Uffizi), e in tanti altri che potremmo ancora citare.

Un secondo tipo di Madonna amato da Pier Francesco si mostra in una tavola della Collezione Carrand, nel Museo Nazionale di Firenze (n. 15 - indicato dal Berenson). La Vergine tiene in grembo il Bambino seduto, che stringe un uccellino fra le mani. Dietro, a sinistra, appare il San Giovannino della Natività lippiana, come nei quadri già studiati di Gubbio, di Castiglion Fiorentino e simili. In alto, sotto il sesto, si vede la mezza figura del Padre Eterno colla colomba, figura ereditata dalla stessa Natività. Ci ritroviamo sempre, come si vede, in un ciclo assai ristretto di forme iconografiche.

A questo tipo si riferiscono le seguenti tavole:

Quadro già appartenuto al pittore Fantin-Latour, Parigi: colla Madonna ed il Bambino soli; in alto, la colomba.

Raccolta Bracht, Berlino (attribuito al « Compagno di Pesellino » da Mary Logan).

Museo del Louvre (proveniente dal dono

PIER FRANCESCO FIORENTINO: MADONNA ADORANTE.
FIRENZE, MUSEO HORNE.

Jenniette): Madonna e Bambino, con uno sfondo di roseto, che copre la tavola. Quadro molto danneggiato dalle screpolature.

Museo Jacquemart-André, Parigi (B): insieme col gruppo materno ed il Padre Eterno benedicente ritorna a sinistra San Giovannino, come nella tavola della Collezione Carrand (*pag.* 97). Appaiono a destra due figure nuove di angioli, di cui uno, nell'angolo inferiore, dimostrasi derivato anch'esso dall'opera lippiana, somigliando come un fratello al piccolo Tobia nel quadro della Vergine che consegna la cintola a San Tommaso (Pinacoteca di Prato). Sulla base un motivo assai grazioso: una melagrana sbucciata di cui un uccello viene a mangiare i rossi chicchi sparsi, insieme a delle ciliegie.

Tanto in questo particolare quanto nei roseti formanti una fitta rete fiorita ritroviamo il senso così vivace di Pier Francesco per le bellezze della natura, per i fiori freschi ed i frutti maturi.

In un terzo tipo di Madonne, la Vergine in piedi, a mezza figura, tiene ritto il Bambino che porta alla bocca colla mano sinistra, in atto di volerlo baciare, un uccellino. Tale tipo appare in una tavola degli Uffizi (n. 486), dove il gruppo materno è circondato da tre angeli su uno sfondo di roseto. Sulla base un uccello vispo saltella. Questo quadro è ascritto nella Galleria alla Scuola Fiorentina, ma venne già attribuito a Francesco dalla signora Mary Logan (*Compagno di Pesellino*, in *Gazette des Beaux-Arts*, Luglio 1901), e poi dal Berenson. L'una e l'altro però considerano questa tavola del prete fiorentino quale copia da un'altra del « Compagno di Pesellino », già esistente nella raccolta Hainauer in Berlino.

Occorre spiegarsi e discutere queste attribuzioni, così come quella della Madonna Bracht, accennata più sopra.

La tavola di Berlino come quella degli Uffizi raggruppa intorno alla Vergine quei tre angioli, due dei quali ci sono già apparsi nel quadro del Museo André, che costituisce il passaggio fra le Madonne del secondo tipo e quelle del terzo. Perchè attribuire l'una a Pier Francesco, l'altra invece al cosidetto « Compagno di Pesellino », la cui personalità la signora Logan ha tentato di ricostruire? La scrittrice vede una differenza soprattutto nel colore, che nella tavola degli Uffizi si mostra meno chiaro. Ma è doveroso far presente che questo colorito più caldo, più bruciato per così dire, per essere stata adoperata nelle carni una tinta di terra più bruna (il quale colorito si ritrova anche nel quadro della raccolta Carrand), non è neppure abituale a Pier Francesco, che nei più dei suoi dipinti è in genere limpido e fresco. Ma va tenuto conto che la tavola degli Uffizi ha visibilmente sofferto dall'umidità e che, conseguentemente, il colore fu probabilmente alterato. E d'altra parte non ci deve sembrare strano che un'artista, in cui abbiamo riconosciuta una certa sensibilità, e anche tanta prontezza a subire influssi da altri, abbia cercato in qualche opera sua modi diversi di colorire.

Del resto, la signora Logan stessa ha notato per suo conto, nei quadri della raccolta Bracht e della raccolta Hainauer, da lei attribuiti al « Compagno di Pesellino », delle differenze tecniche in confronto ai modi usuali del presunto pittore. Vi osserva « un disegno più nitido e più elegante: un modellare più vigoroso; la nota chiara e

PIER FRANCESCO FIORENTINO: MADONNA ADORANTE.
FIRENZE, COLLEZIONE ACTON.

ricca del colorito e l'effetto generale della composizione più vicini alla maniera di Filippo che non a quella del Pesellino. Le mani vi hanno un carattere di gran lunga più marcato. » Ora sono precisamente questi i caratteri distintivi che noi riscontriamo in Pier Francesco, e non vi è ragione per non attribuire tanto la sedicente copia quanto il preteso originale allo stesso pittore, cioè proprio a Pier Francesco.

Al terzo tipo delle Madonne pierfrancescane, intorno alla tavola degli Uffizi ed a quella della Raccolta Hainauer, ricongiungiamo i quadri seguenti:

Antica Collezione Aynard, Lione: la Vergine sola col Bambino, su sfondo di roseto. Un cardellino appare sulla base, come nel quadro del Museo André e in quello degli Uffizi (ascritto a Pier Francesco dal catalogo della vendita, Dicembre 1913; attribuito dal Berenson al « Compagno di Pesellino »).

Museo di Berlino: identica composizione (segnato fra le opere di Pier Francesco dal Berenson, che però lo ritiene una variante del preteso quadro del « Compagno di Pesellino » nella raccolta Aynard).

Tavola in possesso, qualche anno addietro, dell'antiquario Kleinberger di Parigi: due angeli soli si mostrano di dietro alla Madonna col Bambino; fondo di roseto.

Collezione Acton, Firenze: Vergine, Bambino e tre angeli disposti come nei quadri degli Uffizi e della raccolta Hainauer; in alto Dio Padre benedicente, tratto dalla Natività lippiana; fondo scuro (*pag. 99*).

Tavola anni fa in possesso del Prof. Costantini, a Firenze: vi si ritrovano non solo le tre figure d'angioli già conosciute, ma il solito San Giovannino di Fra Filippo, e dietro alla Madonna altri due angioletti di cui si vedono appena le teste. La colomba vola in alto. Questo sarebbe il quadro più importante della serie, formando come un riassunto dei tipi cari a Pier Francesco (*pag. 98*).

Finalmente, possiamo riconoscere come di Pier Francesco Fiorentino un quarto tipo di Madonne: la Madre tiene ritto il figlio con pose variate, e volto in verso opposto a quello del tipo precedente. Di questo tipo conosco due esempi in cui la Vergine si mostra sola col Bambino.

Museo di Nancy: fondo d'oro (ascritto alla Scuola Fiorentina). (*pag. 100*).

Antica Raccolta Aynard, Lione: sfondo architettonico di nicchia marmorea, a foggia di conca nella parte superiore (ascritto nel catalogo al « Compagno di Pesellino »).

Un terzo esemplare fa apparire a sinistra San Giovannino, un ginocchio in terra, le mani giunte: Museo Bardini, Firenze. Fondo turchino scuro.

Anche di questo tipo i caratteri evidenti mi paiono rivelare più la fattura di Pier Francesco che non di quella del « Compagno di Pesellino », quale ce l'ha fatto conoscere la signora Mary Logan.

Da questo nuovo elenco [4] che ho cercato di costituire e che riduce le contraddizioni anteriori, mi pare possa scaturire una nozione più precisa dell'arte del nostro pittore. Specialmente lo si può distinguere da altri artisti che operarono in un ambiente poco differente. Francesco Pesellino, che spesso si mostrò anch'egli molto ligio a Fra Filippo, è certamente un pittore di gran lunga superiore, da non confrontare al nostro, e che in modo particolare trae dal-

PIER FRANCESCO FIORENTINO: MADONNA ADORANTE.
PARIGI, MUSEO JACQUEMART ANDRÉ.

PIER FRANCESCO FIORENTINO: MADONNA COL FIGLIO E ANGELI. - FIRENZE, GIÀ PROPRIETÀ COSTANTINI.

l'esempio di Fra Angelico una predilezione per la ricchezza delle stoffe, per gli ornati d'oro, che mano a mano l'orientano verso una pittura mondana, verso le feste ed i cortei che egli dipinge sui cassoni nuziali.

In Iacopo del Sellaio invece, allievo di Filippo Lippi, si nota una propensione sempre maggiore ad ispirarsi alla tragicità del Botticelli, attraverso aspri riflessi d'Andrea del Castagno, mentre Neri di Bicci tra influssi diversi ha saputo creare un tipo suo di Madonna, dal viso un po' acuto, non senza possibili confronti colla pittura senese.

PIER FRANCESCO FIORENTINO: MADONNA COL FIGLIO.
FIRENZE, COLLEZIONE ACTON.

PIER FRANCESCO FIORENTINO: MADONNA COL FIGLIO - NANCY, MUSEO.

Pier Francesco, prete e pittore essenzialmente dipintore di Madonne, esegue ancone per le chiese, tavole per cappelle e oratori, ed anche quadri più modesti per ambienti privati, immagini sacre dinanzi alle quali s' innalzano le preghiere delle nobildonne fiorentine. E si può pensare che le opere minori fossero su tutto lavoro di bottega, affidato in parte ad aiuti, ciò che basterebbe a spiegare qualche differenza od ineguaglianza di tecnica.

Ma ripensiamo al tondo sì disgraziatamente rovinato di casa Strozzi: che può considerarsi fra i quadri più significativi del nostro pittore, sia per l'ampiezza della composizione sia per la raffinatezza della sua

fattura, avanti che fosse guasto, senza contare il complesso decorativo che costituisce la preziosa cornice: più significativo ancora della tavola d'altare di San Gimignano che rimane nell'opera di lui eccezionale. Osserviamo in questo tondo una grazia ed un'eleganza che derivano dal suo modello Filippo Lippi, e che rivelano un sentimento proprio e nuovo. Grazia dovuta alla chiarezza del colorito ed alla modellatura più piena ed insieme più tagliente, magari alla ricercatezza un po' minuta dei veli, delle mani sottili, e che non è mai stata abbastanza apprezzata. Ci troviamo di fronte ad un pittore la cui ispirazione è, come abbiamo dimostrato, di un dolce arcaismo, rimanendo nella seconda metà del secolo fedele a un modo di comporre che risale alla generazione precedente. Egli resta fuori del movimento contemporaneo che tanto profondamente modificava la visione ed il sentimento degli artisti: non prende nulla dalla vita più animata del Ghirlandaio, nè dall'inquietudine e dalla febbre drammatica del Botticelli, salvo le sue mani lunghe. Ma la sensibilità del suo eclettismo, che coglie qua e là aggraziate sfumature sentimentali, ed ha un amore così vivo della Natura, sembra riassuma nei suoi quadri di devozione quell'ideale di tenerezza delicata che è propria del Quattrocento fiorentino.

GUSTAVE SOULIER.

(1) Oggi depositato in Palazzo Riccardi.

(2) Questo quadro, ottenuto il permesso di esportazione, venne per sfortuna gravemente danneggiato durante il viaggio transoceanico.

(3) Segno con un B i quadri di cui fece già menzione il Berenson. È da notare che il tondo di Sinalunga trovasi anch'esso indicato nell'indice del Berenson. Nessuno dei quadri qui segnati è conosciuto dal Cavalcaselle.

(4) Questo catalogo, specialmente inteso a classificare le Madonne di Pier Francesco, non vuole essere completo. Ci sarebbero particolarmente da ricordare certi affreschi a San Gimignano, Certaldo o Volterra, menzionati dal Berenson, di parte dei quali però, nello stato attuale, rimane molto incerta l'attribuzione.

L'ARAZZERIA TORINESE. - I.

Non si riesce a capire perchè sulla manifattura di arazzi fondata in Torino nella prima metà del sec. XVIII da Carlo Emanuele III si sia potuto finora mantenere così fitto il velo dell'oblio.

La breve vita vissuta dalla fabbrica, l'avere essa lavorato esclusivamente pei reali palazzi del Piemonte ed il non aver tessuto — tranne rarissime eccezioni — più di un arazzo per ciascun episodio di ogni singola serie, non giustificano affatto un tale oblio, il quale è pertanto ingiusto ed immeritato, specie quando gli arazzi fabbricati in Torino esistono ancora quasi tutti, quando essi sono nella maggior parte in buonissimo stato di conservazione e quando, quel che più conta, hanno tali pregi da poter reggere benissimo il confronto con quelli usciti dalle altre arazzerie italiane del tempo: la fiorentina, la romana, la napoletana.

Fino ai primi dell'Ottocento la produzione della manifattura del re di Sardegna era

tutta raccolta nei palazzi reali piemontesi, ove decorava le pareti degli ambienti più importanti. Mutato poi il gusto, molti degli arazzi torinesi furono tolti dal loro posto; alcuni vennero spediti ad altri palazzi reali d'Italia, altri furono riposti nei magazzini della reggia di Torino. Solo un numero limitato di essi è rimasto appeso alle pareti di alcune sale del palazzo reale di detta città; ma queste sale, — tranne quelle del primo piano, — sono escluse dalla visita del pubblico.

Recentemente Enrico Possenti, che, con amore e studio assiduo, ebbe anni or sono a catalogare tutti gli arazzi, — fiamminghi, francesi ed italiani, — allora esistenti nei palazzi reali d'Italia, ha ricordato, in un'apprezzata monografia, apparsa sul Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, la serie degli arazzi della manifattura torinese. Mancava però ancora di conoscere le origini, lo sviluppo e le vicende della produzione di questa manifattura, ciò che da tempo ha formato l'oggetto dei miei studî e delle mie ricerche. Una tale lacuna mi propongo ora di colmare, dal momento che ho avuto la fortuna di rinvenire interessanti documenti inediti sulla fabbrica e la possibilità di esaminare tanto le tappezzerie da essa prodotte, quanto molti dei cartoni per essa espressamente dipinti.

Antichi inventarî provano che fin dal sec. XIII la Casa di Savoia possedeva arazzi; ma la presenza di questi negli antichi castelli sabaudi era più che altro una conseguenza della moda dei tempi. Troppo rudi, troppo amanti delle armi, per natura e per necessità, furono quei primi conti e duchi di Savoia, per poter coltivare il gusto un po' raffinato per questi oggetti d'arte.

Il primo dei Savoia che si rivela un vero amatore di arazzi è Emanuele Filiberto (1528-1580), e questo gusto deve essersi in lui certamente sviluppato ed affinato nelle Fiandre, culla dell'arazzeria, ov'egli ebbe a risiedere a lungo, mentre era al servizio militare dell'imperatore. Fu appunto durante questa sua permanenza all'estero che il duca fece acquisto di arazzi, sicchè quando, per effetto della pace di Catean-Cambrésis (1559), egli riottenne i dominii di qua dalle Alpi, lo troviamo spedire in Italia « diciotto pezze di tapisserie », che, accompagnate da Catelano Cibornio « tapissero ducale », lo seguirono prima a Vercelli, poi a Rivoli, le città che rappresentarono le tappe del suo ritorno in Piemonte, avanti di poter riottenere Torino, la capitale del ducato. Ma oltre a questi arazzi Emanuele Filiberto ne aveva ordinati nelle Fiandre anche altri, che lo raggiunsero più tardi, accompagnati fino a Torino da Francesco Ghitiels, lo stesso « tapizzero fiamingo » che li aveva eseguiti: erano questi « dodeci pezzi di tapizzarie d'oro, argento e seta, dell'historie del Re Cirro ». Questi arazzi fiamminghi vennero così ad accrescere la collezione di quelli già posseduti dai Savoia, i quali sui primi del Settecento ne avevan raccolti un gran numero. Ve n'erano alcuni « della serie di Beroldo », tredici « grandi di disegno di Paolo Rubens », alcuni della serie di Psiche, sei della storia di Scipione, altri con « la storia dei Santi » e con episodi di storia sacra ed infine, — ripeto le parole dei documenti, — « otto rappresentanti boscareggie e dieci cavallerizza ».

Di questa abbondante raccolta nel 1739 deve essere stato compilato un'inventario. Il documento purtroppo non c'è pervenuto:

LE NOZZE DI ALESSANDRO E ROSSANA. - ROZZETTO DI CLAUDIO REAUMONT. - CARTONE DEL PITTORE FRANCESCHINI. - MASTRO ARAZZIERE VITTORIO DEMIGNOT. - ARAZZO DELLA SERIE DI « ALESSANDRO MAGNO », FABBRICATO TRA IL 1731 ED IL 1741. - TORINO, PALAZZO REALE.

della sua avvenuta redazione, però, si ha la prova da un conto pagato all'artigiano che contrassegnò con apposite inscrizioni e coi relativi numeri progressivi le tappezzerie esistenti nei palazzi reali del Piemonte: si viene così a sapere che in quel tempo i Savoia possedevano ben trecento e dodici arazzi fra fiamminghi e francesi.

Io però non mi propongo di parlare degli arazzi fabbricati fuori d'Italia. Se ne ho fatto cenno è stato solo per spiegare la ragione per cui a Corte s'intese la necessità di avere un personale capace di curare la buona conservazione di queste tappezzerie e di provvedere alla loro riparazione in caso di bisogno. Fu così che all'unico « tapissero » di Emanuele Filiberto se ne aggiunsero in seguito altri, tanto che nella seconda metà del Seicento, ai tempi di Madama Reale, la casa ducale aveva ai suoi stipendi già sei arazzieri. Non va però dimenticato che questo ebbe a verificarsi dopo il matrimonio del principe di Piemonte, Vittorio Amedeo, con Cristina di Francia, una principessa, cioè, che proveniva da una Corte ove gli arazzi erano tenuti in gran conto e pregio; basti dire che la novella sposa se ne venne a Torino accompagnata dal suo « tapissier Charles Colterau ». Come ho detto il compito di questi arazzieri era però limitato alla manutenzione e relativa riparazione delle tappezzerie possedute. La notizia di un primo arazzo confezionato a Torino si rileva da un biglietto ducale di Carlo Emanuele del 13 marzo 1638, col quale si ordinava di corrispondere a certo Carlo Demignot, « usciere d'anticamera » della principessa Margherita, sorella del predetto duca, una gratificazione affinchè egli potesse finire « con comodità il baldacchino d'altalizza che aveva nelle sue mani ».

Per la storia dell'arazzeria torinese questo biglietto ducale ha la sua importanza, non solo perchè accenna ad un arazzo che veniva fabbricato a Torino; ma soprattutto perchè fa fare la conoscenza con un Demignot, i cui discendenti li troveremo tutti occupati a lavorare nella manifattura fino agli ultimi del sec. XVIII, cioè durante tutto lo svolgersi della sua vita. Carlo Demignot fu infatti il capostipite di una famiglia, che coltivò con amore e successo la professione dell'arazziere. Al nome poi di un suo discendente, Francesco, è legato quel periodo dell'arazzeria, che, per l'abbondanza e per l'eccellenza della produzione, può dirsi aureo.

Il primo dei Demignot, Carlo, ricopriva a Corte il posto di usciere di anticamera, ma in realtà si occupò sempre degli arazzi appartenenti ai Savoia: lo ritrovo ancora nel 1667 che accomoda « una tappizzeria di Fiandra per la stanza ove si fa in Castello (ora Palazzo Madama in Torino) il Consiglio di Finanza ». Dal 1680 all'81 un altro della medesima famiglia, Michele Antonio, figura stipendiato dal duca Vittorio Amedeo II come « tappezziere d'altalizza »; infine dal 1699 al 1710 questo posto è ricoperto da un altro Demignot, Michelangelo.

Agli albori del regno di Vittorio Amedeo II, dopo la morte di quest'ultimo Demignot, per qualche tempo non si ebbe a corte alcun arazziere. Le cure del nuovo re erano necessariamente rivolte a cose di maggiore importanza: c'era da rimediare alle conseguenze e agli strascichi della guerra di successione di Spagna, appena allora chiu-

ALESSANDRO ED IL MEDICO FILIPPO. - BOZZETTO E CARTONE DI LORENZO PECHEUX. - MASTRO ARAZZIERE ANTONIO BRUNO. ARAZZO DELLA SERIE DI « ALESSANDRO », FABBRICATO NEI 1825. TORINO, PALAZZO REALE.

LA PRESENTAZIONE DELLO SCETTRO AD ALESSANDRO. REPLICA (1830) DI A. BRUNO DA ALTRO DI V. DEMIGNOT (1731-31) - BOZZETTO DI C. BEAUMONT - TORINO, PALAZZO REALE.

sasi con il trattato di Utrecht, c'era da guardarsi dagli armeggii e dalle sorprese che la laboriosa pace seguitane non mancò in vero di originare. Fu solo il 29 dicembre 1720 che la casa reale tornò ad assumere in servizio un arazziere: Nicolas Dumey, che però non sopravvisse a lungo e che lasciò di nuovo vacante il posto nel 1731. La scelta di un successore cadde questa volta su Vittorio Demignot, figlio di quel Michele Antonio che ho testè ricordato.

In quel tempo, però, Vittorio era lontano da Torino. Mandato sui primi del 1700 dal duca di Savoia a Bruxelles per perfezionarsi nella sua professione, egli vi aveva risieduto fino al 1715, per passare poi a Roma come lavorante nella manifattura di arazzi fondata da Clemente XI a San Michele a Ripa. Quivi, a dire il vero, non si fermò a lungo; fece presto ritorno per qualche tempo a Torino, da dove se ne partì di nuovo per portarsi a lavorare a Firenze, nell'arazzeria del granduca di Toscana; ed a Firenze trovavasi appunto quando Carlo Emanuele III lo richiamò in Piemonte. Arrivato insieme con la famiglia nel 1731 a Torino, lo attendeva la nomina di mastro arazziere.

Questa nomina segna l'inizio dell'attività della manifattura torinese: perchè, se Vittorio Demignot, al pari dei suoi predecessori, era stato assunto in servizio per curare la manutenzione e la conservazione delle tappezzerie possedute dalla real casa, di fatto egli iniziò subito la fabbricazione di un arazzo avente per soggetto un episodio della storia di Alessandro Magno e terminato sui primi del 1736. Con l'uscita di questo primo saggio, l'arazzeria entrò nel periodo della sua piena operosità. Si suole ci-

ALESSANDRO ED IL CAVALLO BUCEFALO. - REPLICA (1832) DI A. BRUNO DA ALTRO DI V. DEMIGNOT (1731-41) - BOZZETTO DI C. BEAUMONT. - TORINO, PALAZZO REALE.

CLEOPATRA SI AVVIA AL PALAZZO OVE RISIEDE CESARE. - BOZZETTO DI CLAUDIO BEAUMONT. - CARTONE DI ANDREA MARTINEZ. - MASTRO ARAZZIERE ANTONIO DINI. - ARAZZO DELLA SERIE DI « GIULIO CESARE ». - TORINO, PAL. REALE.

tare come data di apertura della fabbrica il 27 luglio 1737, ch'è il giorno in cui vennero firmate le lettere patenti d'instituzione; ma la manifattura già funzionava quando uscì questo documento, che non fece che riconoscerla ufficialmente.

Intanto, chiamato dal re, arrivava da Roma un altro mastro arazziere, Antonio Dini, e la sua venuta determinò la divisione dell'arazzeria in due branche: una per « l'altalizza », ch'ebbe a capo lo stesso Dini con otto lavoranti, e l'altra per la « bassalizza », sotto la direzione di Vittorio Demignot, con dodici lavoranti: fra questi erano degli altri Demignot: uno chiamato Antonio e il secondo a nome Francesco, nato a Firenze, figlio dello stesso direttore. Mentre Vittorio Demignot attendeva alla fabbricazione degli arazzi della serie di Alessandro, il Dini si occupava a preferenza di quelli aventi per soggetto « bambocciate », ai quali per altro attese pure il Demignot. Quando morì quest'ultimo, fra tutti i lavoranti fu il figlio Francesco che venne ritenuto degno di succedergli in qualità di « mastro fabbricatore di bassalizza ». E la scelta non poteva essere più felice: perchè, come ho già accennato, con lui l'arazzeria iniziò e visse il periodo di vita più fecondo, durato fino al 1775, e durante il quale vennero prodotti ben trentaquattro arazzi, in prevalenza di soggetto storico.

Sebbene due continuassero ad essere i capi arazzieri, pure la mente direttiva di tutta la manifattura fu sempre Francesco Demignot, il quale poi ne fu il solo capo quando, nel dicembre del 1754, venne abolito il laboratorio di altalizza, cui era preposto Antonio Dini. Quest'ultimo in quell'occasione ebbe dal re una regalia e, la-

CESARE SOTTO LE MURA DI ALESSANDRIA. - BOZZETTO DI CLAUDIO BEAUMONT. - CARTONE DI FELICE MANASSERO. - MASTRO ARAZZIERE FRANCESCO DEMIGNOT. - ARAZZO DELLA SERIE DI « GIULIO CESARE », FABBRICATO NEL 1750. - TORINO. PALAZZO REALE.

sciato il Piemonte, andò a stabilirsi a Venezia ove, secondo il Müntz, fondò una fabbrica di arazzi, che godè di una qualche rinomanza. Il Dini morì poi a Padova il 18 luglio 1771.

L'attività rigogliosa dell'arazzeria torinese durò quarant'anni appena: il 1775 infatti segna già l'inizio della sua decadenza. In detto anno alla morte di Isidoro Bianchi, abilissimo arazziere romano, assunto in servizio per consiglio del cardinale Albani, si aggiunse la grave infermità di Francesco Demignot, che, colpito d'apoplessia, trascinò poi la sua dolorosa esistenza fino ai primi del 1785. Il re, che lo ebbe assai caro, fu largo con lui di aiuti e di cure, inviandolo prima alle terme di Vinadio poi a quelle di Acqui, e conservandogli il posto, sebbene di fatto chi dirigeva ormai la fabbrica fosse uno dei migliori lavoranti, Antonio Bruno, che aveva studiato pittura sotto Claudio Beaumont e che, dopo la morte del Demignot, divenne direttore effettivo della manifattura.

L'arazzeria però, dall'inizio della malattia di Francesco Demignot, cominciò a declinare: oltre all'allontanamento del direttore erano venuti pure a mancare ad uno ad uno i migliori elementi, che in passato avevano formato la sua scelta maestranza, quali Pietro Limosino, Antonio Molina e Francesco Gerbore. Per risollevarne le sorti non giovò la nomina, — accanto al Bruno, — di un secondo direttore, nella persona del pittore Lorenzo Pecheux, il quale dirigeva pure la regia scuola di pittura e di disegno.

La produzione dell'arazzeria era divenuta e si manteneva ormai così scadente che lo stesso Bruno intese il bisogno di giustificarsi presso il re. Egli cercò di darne la colpa alla cattiva qualità delle lane, che si facevano allora venire dalla Francia e propose, come rimedio, di usare invece lane del Piemonte, sottoposte ad una tintura secondo un processo di sua invenzione. Non so dire se l'esperimento sia stato tentato; perchè intanto il nembo della rivoluzione francese, superate le Alpi, s'era abbattuto sul Piemonte, spazzando via la monarchia. Alla fine del 1798 il Bruno ed otto lavoranti superstiti ricevettero l'ultimo « quartiere » dei loro stipendi, e poi più nulla. Partito il re per l'esilio, divenuto il Piemonte una provincia della Francia, della manifattura non si parlò più per un pezzo. Solo il Bruno, di sua iniziativa, continuò a lavorare intorno a qualcuna delle tappezzerie già incominciate e questo spiega come un arazzo della serie dell'Eneide rechi intessuto l'anno 1802. Dovettero trascorrere più di ventiquattro anni prima che la manifattura tornasse a dare segni di vita, e fu Carlo Felice a volere che risorgesse il 30 dicembre 1823.

In questo nuovo periodo della sua attività difettarono però i mezzi necessari per un regolare funzionamento; mancarono i bravi pittori che in passato avevano eseguito i bei cartoni; non si dispose più dei provetti arazzieri, per lo addietro forniti da Roma e da Firenze. Sicchè la produzione fu scarsa e mediocre e l'arazzeria trascinò per nove anni una vita stentata, finchè nel 1833 veniva di nuovo chiusa e questa volta per non riaprirsi mai più.

Fino a che la fabbrica era stata divisa in due distinti laboratorî, quello di alto liccio ebbe sede prima in una casa del conte di Cavour e poi nell'ultimo piano del palazzo del conte Francesco Vittorio di Piossasco;

FELICE MANASSERO (1747). - CARTONE SU BOZZETTO DEL BEAUMONT PER L'ARAZZO «CESARE SOTTO LE MURA DI ALESSANDRIA». - STUPINIGI, PALAZZINA.

quello di basso liccio invece risiedette fin da principio nel piano superiore dell'edificio dell'Università degli studi, in via Po, ove trovavasi pure la scuola di disegno. Questo palazzo finì per rimanere l'unica sede dell'arazzeria torinese, dopo che venne abolita la fabbrica di alto liccio.

Ho accennato ai mastri arazzieri della ma-

SENOFONTE DISCUTE E DÀ SUGGERIMENTI SULLA VIA DA SEGUIRE DALL'ESERCITO IN RITIRATA. - BOZZETTO DI CLAUDIO BEAUMONT. - ARAZZO DELLA SERIE DI « CIRO ». - TORINO, PAL. REALE.

nifattura torinese: Vittorio Demignot, Antonio Dini, Francesco Demignot ed Antonio Bruno ed ho ricordato i più abili e provetti lavoranti. Ma, com'è noto, la bontà della produzione di un'arazzeria non è solo merito delle maestranze e dei loro capi. Gran parte di questo merito spetta ai pittori che eseguono i bozzetti delle composizioni, le quali debbono figurare nel campo degli arazzi o nelle cornici tessute; ed una parte spetta pure a quegli artisti che, ricopiando questi bozzetti su tele di grandi dimensioni, provvedono agli arazzieri i modelli, così detti « cartoni ».

Conoscere questi artisti è doveroso quando si parla della nostra manifattura: poichè, molto opportunamente, a Torino, a differenza di quello che si faceva in altre arazzerie, non si ricopiarono, se non in casi rarissimi, tre in tutto, quadri o arazzi già esistenti: qui per ogni tappezzeria tessuta venne sempre approntato l'apposito modello. È evidente che ciò costituisce un pregio: perchè un dipinto fine a sè stesso è concepito e condotto dall'artista con criteri e con tecnica diversi da quelli che si richiedono ad un pittore che prepara invece un cartone per arazzo. L'opera in questo caso deve soprattutto essere condotta con uno speciale senso decorativo, con una tecnica tutta particolare. I toni ed i contrasti dei colori debbono essere usati avendo presente che l'arazziere non ha sotto mano la tavolozza: ma che deve contentarsi della limitata scala cromatica che gli è offerta dalle lane e dalle sete a sua disposizione.

A proposito degli autori dei cartoni basta appena rilevare che, come avvenne un po' da per tutto, i pittori che si occuparono della composizione centrale dell'arazzo, si

SENOFONTE MENTRE ASSISTE A UN SACRIFICIO APPRENDE LA MORTE DEL FIGLIO. - ROZZETTO DI CLAUDIO BEAUMONT. - ARAZZO DELLA SERIE DI « CIRO ». - TORINO, MUSEO CIVICO.

SOLDATO PORTA - BANDIERA. - ARAZZO (LESENA), DELLA SERIE DI « CIRO ». - TORINO, PAL. REALE.

disinteressarono in genere di quella della cornice, parte pure così integrante della tappezzeria, per la quale cornice invece degli artisti specializzati dipinsero gli appositi cartoni. Questa divisione di lavoro si verificò anche nell'arazzeria torinese, ove fu il pittore Carlo Bianchi che diede quasi tutte le cornici, specie quelle pei bozzetti forniti dal Beaumont. Quest'ultimo artista, che, nel secolo XVIII, per oltre un trentennio riempì del suo nome la storia dell'arte piemontese, fu l'autore della maggior parte dei bozzetti usati pei cartoni degli arazzi delle serie storiche.

Claudio Beaumont (1694-1766), dopo aver trascorso la sua giovinezza a Roma, dove il re di Sardegna l'aveva mandato a studiare sotto il pittore Francesco Trevisani, tornò a Torino nel 1731 nella sua piena maturità artistica e venne subito nominato « Primo pittore di Gabinetto » di Carlo Emanuele III. Datosi al genere storico, questo coltivò di preferenza e con passione, riuscendo ad imprimere alle sue composizioni uno spirito straordinario ed un certo impeto, ch'egli aveva tratto evidentemente dallo studio delle opere di Michelangelo, di Raffaello e dei Carracci. Dai cartoni di arazzo di Pietro da Cortona, poi, che in questo campo aveva raggiunto un vero grado di perfezione, il pittore torinese seppe apprendere la speciale tecnica richiesta per un tal genere di dipinti.

Come frescante il Beaumont lavorò molto nel palazzo reale di Torino, ove, fin dal 1721, prima ancora di recarsi a Roma, aveva incominciato col dipingere le volte dell'appartamento detto del terrazzo, situato al secondo piano. Questi affreschi ora più non esistono. Restano però di lui nella reggia torinese quelli delle volte del Gabinetto cinese, con soggetti tratti dall'Iliade, gli altri della Camera da lavoro della regina con scene mitologiche, del Gabinetto di toelette con l'apoteosi di Ercole, della Galleria detta delle Battaglie col Trionfo della Pace, e infine della Grande Galleria d'Armi con episodi della Storia di Enea. Nello stesso palazzo di Torino esistono numerose tele del Beaumont; nella chiesa di Superga sono suoi due quadri di altare di eccellente fattura: un San Carlo ed una Beata Margherita di Savoia. Per quanto riguarda l'arazzeria fu questo pittore che fornì la maggior parte dei bozzetti storici, che egli diede poi a ricopiare in grande, vigilandone e dirigendone la esecuzione, ai numerosi allievi dell'Accademia torinese di pittura: ed in questo ebbe felice la mano, avendo avuto sempre riguardo, nello scegliere gli esecutori, alle attitudini di ciascuno di loro.

Gli arazzi delle serie di Alessandro, di Cesare, di Ciro e di Annibale se non possono dirsi propriamente tessuti su cartoni del Beaumont, risentono indubbiamente l'influenza grandissima della sua arte e della sua scuola. Questo artista, quando nel 1743 ebbe terminato di affrescare la grande volta della Galleria d'Armi di Torino — la moderna Armeria, — dedicò gran parte della sua attività all'arazzeria: gli anni infatti che corrono dal 1743 al 1766 sono quelli in cui la produzione dei cartoni storici, su bozzetti beaumontiani, fu più numerosa e più scelta. La morte del Beaumont (21 giugno 1766) rappresentò quindi un grave danno per la manifattura torinese. Infatti, se nella direzione dell'Accademia di pittura fu possibile sostituirlo in un primo momento con

GIOV. DOMENICO MOLINARI (1758). - CARTONE SU BOZZETTO DI CLAUDIO BEAUMONT PER L'ARAZZO « L'ESERCITO DI ANNIBALE VALICA LE ALPI ». - STUPINIGI, PALAZZINA.

uno dei suoi migliori allievi, Vittorio Blanchery, e poi definitivamente col pittore Carlo Duprà, non fu altrettanto facile trovare chi potesse continuare a dipingere cartoni d'arazzo, dei quali per giunta in quel momento si sentiva vivo il bisogno, volendosi fabbricare una serie di tappezzerie aventi per soggetto episodî dell' Eneide.

Per questi arazzi aveva in passato dato i bozzetti il veneziano Giovan Battista Crosato (1695-1756), che nel 1730 era stato chiamato in Piemonte per dipingere ad affresco le volte di due sale della palazzina di Stupinigi: quella della cappella di Sant'Uberto e l'altra dell'anticamera dell'appartamento situato a destra del salone centrale, col Sacrificio di Ifigenia. Allievo del Tiepolo, il Crosato aveva incontrato molto favore alla corte torinese, sicchè, terminato nel 1732 il suo lavoro a Stupinigi, venne incaricato di dipingere ad affresco le volte dei due vestiboli — uno a levante l'altro a ponente, — della Villa della Regina; nonchè la volta di una sala del palazzo reale di Torino, detta « Prima Camera degli Archivî ». Trovandosi a Torino, mentre si iniziava la operosa attività della manifattura venne richiesto di dipingere anche dei bozzetti per alcuni arazzi. Ed egli ne eseguì sei, che riproducevano episodî tratti dall' Eneide; ma dai quali non vennero subito ricavate le corrispondenti tappezzerie: di queste allora non si aveva alcuna necessità.

Il bisogno di nuovi arazzi fu sentito più tardi quando venne deciso di decorare con tappezzerie anche l'appartamento della regina nel palazzo di Torino, e si volle che queste non avessero soggetti cruenti e crudeli. I bozzetti lasciati dal Crosato parvero allora, sotto questo aspetto, i più adatti per venire riprodotti in arazzi; ma al momento di iniziare la tessitura si constatò che dai dipinti crosatiani non si poteva ricavare il numero di tappezzerie occorrente per la decorazione del predetto appartamento. Il Crosato era già morto; morto era pure il Beaumont e non si seppe quindi a chi rivolgersi a Torino per avere dei dipinti con cui si potesse completare la nuova serie.

Si pensò allora ad un artista napoletano, il famoso Francesco Demura, detto Franceschiello (1696-1782), che in passato aveva già lavorato nel palazzo reale torinese. Egli era noto favorevolmente alla corte del re di Sardegna per avere fin dal 1738 inviato da Napoli un quadro rappresentante la Battaglia di Guastalla e per essere stato chiamato in seguito, cioè nel marzo 1741, a Torino ed incaricato di affrescare le volte di alcuni ambienti della reggia. Accennerò poi a quanto resta ancora di lui nella capitale del Piemonte; per ora voglio dire il perchè egli non si sia fermato più a lungo a Torino, e rilevare come a rendere breve tale sua permanenza sia stata unica causa la gelosia di mestiere del Beaumont. Infatti la produzione del Demura, così a corte come negli ambienti artistici, fu ben tosto assai apprezzata, tanto che il pittore napoletano veniva detto l'emulo del Beaumont. Ora una tale designazione non poteva certo riuscire eccessivamente gradita a quest'ultimo, la cui fama aveva fino ad allora dominato incontrastata a Torino. Egli, che ricopriva la carica di « Primo Pittore del Re », doveva sentire menomata la sua autorità; e poichè godeva di un certo ascendente sul sovrano, si adoperò a che il Demura, appena ultimati i lavori in corso, non si fermasse oltre a Torino. Troviamo infatti che

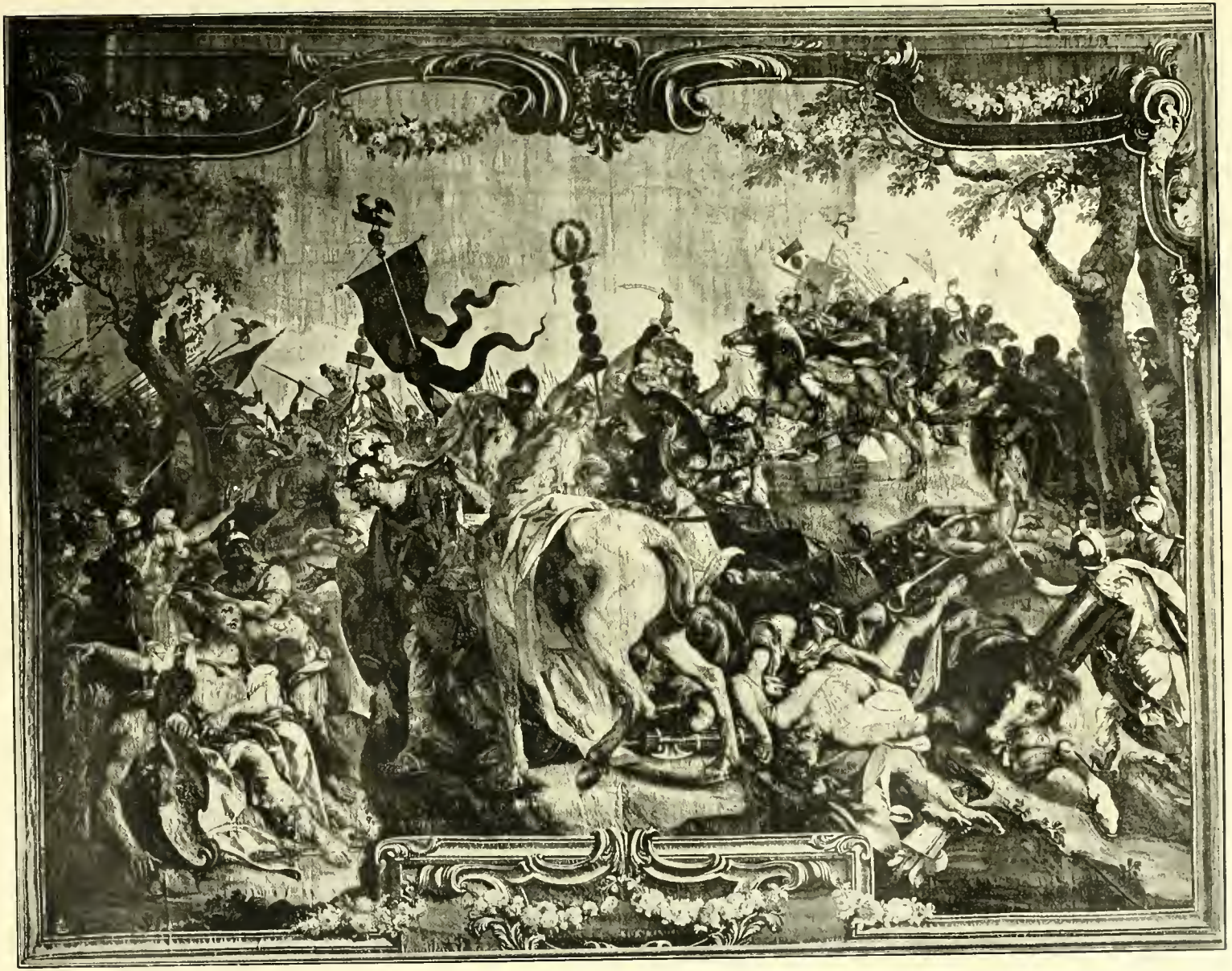
LO STRATTAGEMMA DI CASILINO. - BOZZETTO DI CLAUDIO BEAUMONT. - CARTONE DI VITTORIO AMEDEO RAPOUS. - ARAZZO DELLA SERIE DI « ANNIBALE ». - TORINO, PALAZZO REALE.

il Franceschiello nel gennaio 1743 già riprende la via del ritorno insieme con un suo garzone, certo Mella.

Nella reggia torinese le opere del pittore napoletano sono andate in gran parte distrutte in occasione di successivi lavori di adattamento degli ambienti. Vi restano tuttavia, nel piccolo gabinetto attiguo alla galleria del Daniele, la volta con Mercurio e le sopra-porte con quattro delle parti del Mondo; nella stanza detta « della macchina » la volta con episodi della favola di Teseo e le tre sopra-porte che rappresentano la Forza, l'Abbondanza, e la Religione; ancora nel gabinetto delle miniature una volta, Ercole ed il Centauro Chirone; ed infine i soffitti di alcune stanze dette « degli archivi », e cioè quello della terza stanza con dei giuochi olimpici, della quarta con l'apoteosi di Ercole, della sesta con episodî tratti dall' Eneide. Risulta pure che, nell'agosto del 1741, l'artista ebbe ad eseguire pel re di Sardegna un quadro rappresentante « P. Decio Mure console romano che si vota agli Dei per la salvezza del suo esercito ». Il Demura quindi, dato il genere che trattava a preferenza, era proprio il pittore che occorreva per l'arazzeria, la quale in quel tempo, come ho detto, aveva bisogno di cartoni per completare la fabbricazione di una serie di arazzi che riproducessero episodi della storia di Enea. E fu appunto per questa serie che nel dicembre 1768 egli inviò da Napoli un bozzetto raffigurante Didone che riceve nella reggia Enea, Acate e gli altri compagni, bozzetto che a Torino venne ricopiato in grande, per formarne un cartone, dal pittore Giovanni Molinari.

Con l'arazzo rappresentante « Alessandro nel padiglione della moglie di Dario », l'ultimo della serie di Alessandro, si conosce un altro pittore, autore di cartoni per l'arazzeria. È questi Lorenzo Pecheux (1729-1821), nato a Lione e recatosi giovane a Roma, ove ebbe per maestri Pompeo Batoni e Raffaele Mengs. Il Pecheux raggiunse un certo nome in Roma ove lasciò la decorazione della sala detta del Candelabro a Villa Borghese e quella dell'abside della chiesa di Santa Caterina da Siena. Chiamato nel 1777 a Torino, ottenne la nomina di « Primo Pittore di Corte » e quella di direttore dell'Accademia di Pittura e di Disegno. Come frescante è da ricordare la volta che egli dipinse in un ambiente del palazzo reale di Torino, già biblioteca di Vittorio Amedeo III, in cui le figure principali rappresentano la Verità inseguita dal Tempo e posta da Minerva sotto la protezione di Giove. Abbiamo trovato nel 1785 il Pecheux, assieme al Bruno, condirettore dell'arazzeria e tale incarico si spiega benissimo. Finchè capo arazziere era stato un artista del valore di Francesco Demignot, gli autori dei cartoni, affidando a lui i loro modelli, non avevano di che preoccuparsi: il Bruno invece non era all'altezza del suo predecessore e quindi parve opportuno che l'opera di un pittore sorvegliasse nel momento in cui i cartoni venivano tradotti in arazzi.

Il Pecheux lavorò per l'arazzeria dal 1786 fino all' anno della sua prima chiusura (1795). L'arazzo della serie d'Alessandro, pel quale egli aveva fatto il cartone nel 1793, fu tessuto molti anni dopo, nel secondo periodo di vita della manifattura: in questo stesso periodo, e più precisamente nell'anno 1828, fu fabbricato l'unico arazzo della serie dell' Iliade pel quale il medesimo pittore aveva pure dato il cartone.



LA BATTAGLIA DI CANNE. - EPISODIO DI PAOLO EMILIO E GNEO LENTULO. - BOZZETTO DEL BEAUMONT, CARTONE DI VITTORIO BLANCHERY. - ARAZZO DELLA SERIE DI « ANNIBALE ». - TORINO, PALAZZO REALE.

Se per le tappezzerie delle serie storiche valenti artisti, come il Beaumont, il Crosato, il Demura ed il Pecheux fornirono i relativi bozzetti pei cartoni, non meno eccellente fu l'autore che diede la maggiore parte dei bozzetti ed insieme dei cartoni per la fabbricazione di arazzi con scene campestri o « bamboccíate »: fu questi Vittorio Amedeo Cignaroli.

A dire il vero però, quando ai suoi inizî la manifattura incominciò a tessere arazzi di questo genere, fu una pittrice, Angela Palanca, non molto nota fuori del Piemonte, che nel 1739 ne diede i primi modelli. Sono suoi infatti alcuni « quadri di paesaggio e bamboccíate alla fiamenga », di un mediocre valore, tuttora esistenti nella palazzina di Stupinigi. Altri cartoni, e questi indubbiamente migliori, vennero eseguiti da Francesco Antoniani, artista pure modesto e assai fecondo, meglio però riuscito nelle marine. Di cartoni « di paesaggi con figure » l'Antoniani ne dipinse nove tra il 1744 ed il 1745.

A questi pittori di un non gran valore e non molto conosciuti doveva, però, ben presto tenere dietro Vittorio Amedeo Cignaroli (1730-1800), appartenente ad una famiglia di artisti veronesi, di cui un ramo con Martino (m. 1726) venne a stabilirsi a Torino e dove ebbe nel campo dell'arte un ultimo rappresentante in Angelo Antonio, pittore modesto (m. 1841). Vittorio Amedeo Cignaroli fu pittore paesaggista assai valente, che trattò questo genere con gran maestria e delicatezza: un suo ritratto, esistente nella R. Pinacoteca di Torino e ritenuto un autoritratto, riproduce l'artista con in mano un piccolo quadro rappresentante un paesaggio, il soggetto da lui preferito.

Tenne studio in casa Salasco, situata nei pressi di piazza Carlina (l'attuale piazza Carlo Emanuele III), il quartiere di Torino, cioè, abitato nella seconda metà del Settecento a preferenza dagli artisti. Sposò Rosalia Ladatte, figlia unica di Francesco, valente scultore in bronzo, torinese.

Il Cignaroli fu artista di un'attività prodigiosa: giacchè non solo ebbe a lavorare molto per conto di Carlo Emanuele III e di Vittorio Amedeo III, il quale ultimo lo nominò suo « Pittore in paesaggi e boscareccie », ma fu pure largamente occupato a soddisfare le numerose commissioni affidategli dai privati. Le sue caratteristiche tele erano così apprezzate, erano così di moda, che, può dirsi, figurarono in quasi tutti i palazzi, in quasi tutte le ville torinesi del sec. XVIII. In molti di questi edifici esse esistono ancora, e per tutte ricordiamo le più importanti: i quattro grandi quadri che decorano le pareti minori di una delle sale della palazzina di Stupinigi e che riproducono, con vivacità, naturalezza ed ariosità, episodî di una partita di caccia al cervo; tutti recano la firma dell'autore. Una parte non trascurabile della sua produzione è poi data dai cartoni per l'arazzeria, costituiti da graziose e fresche boscareccie: i delicati arazzi che li riprodussero rappresentano i più pregevoli pezzi del genere usciti dalla manifattura nella seconda metà del Settecento. Il maggior numero di questi cartoni venne eseguito dal Cignaroli nel periodo che va dal 1753 al 1762, in cui ne dipinse dodici, serviti per la fabbricazione degli arazzi destinati a decorare nel palazzo reale di Torino « l'appartamento di estate del Re » ed « un gabinetto del piccolo appartamento al piano terreno ».

L'ESODO DEI CARTAGINESI DOPO LA CADUTA DELLA CITTÀ IN MANO DEI ROMANI. - ARAZZO DELLA SERIE DI « ANNIBALE ». - TORINO, PALAZZO REALE.

Dei modelli per gli arazzi di marine fu invece autore Francesco Antoniani (m. 1805), già ricordato come autore dei primi cartoni usati per la confezione delle tappezzerie con « paesaggi, figure e animali ». L'Antoniani risulta di aver provvisto tra il 1748 ed il 1749 numerose « tele con marine, con figure, cose e vedute di mare », tele tutte destinate alla nostra manifattura.

Ignoto sarebbe invece l'autore dei cartoni che servirono per quei caratteristici arazzi, riproducenti rovine architettoniche e che costituiscono una produzione originale ed esclusiva dell'arazzeria torinese. Senonchè dai documenti del tempo si rileva che il pittore Carlo Bianchi è costantemente indicato come l'artista che « ha sempre fatto architettura per quadri di arazzi ». Se così è non mi pare certo azzardato attribuire a lui i cartoni di quest'ultima serie.

Dagli autori dei bozzetti passiamo ora agli artisti che, ricopiando questi su tele di dimensioni identiche a quelle degli arazzi, formarono i così detti cartoni.

Dico subito che questo lavoro di copia si verificò solo per gli arazzi delle serie storiche; giacchè risulta che la Palanca, l'Antoniani, il Cignaroli, il Bianchi dipinsero addirittura quadri di grandi dimensioni, passati senz' altro all'arazzeria. Pei cartoni delle serie storiche inoltre occorre anche ricordare che spesso il lavoro di copia dei bozzetti dati dal Beaumont venne diviso fra due artisti; dei quali l'uno dipingeva le figure, che popolavano la scena, l'altro gli ornamenti architettonici. Di quest'ultimo lavoro sappiamo che l'autore fu quasi esclusivamente il pittore Carlo Bianchi, già ricordato come specialista nell'eseguire le cor-

nici, o « fregi intorno ai modelli d'arazzi ».

In questo campo però lo stesso Bianchi era stato preceduto dai fratelli Giovanni e Domenico Valeriani, ai quali è dovuta la parte architettonica, che figura nei bordi degli arazzi incominciati a fabbricare nel 1732. Questi due pittori veneziani erano stati chiamati in Piemonte nel maggio del 1731 dall'architetto Filippo Juvara, per affrescare la volta del salone centrale della palazzina di Stupinigi. Una volta a corte e dopo aver ultimata quest'opera, i Valeriani furono impiegati per altri lavori nel palazzo reale di Torino. Ivi nel 1732 decorarono con « varj scherzi di puttini il lambriggio del Gabinetto Verde » nonchè due camere a questo vicine dipingendovi, in una la volta, nell'altra, — la minore — cinque quadri di prospettive: uno di questi ambienti, ora chiamato « stanza delle cameriste », conservò a lungo la denominazione di « camera dei Valeriani ». Secondo il Vernazza, poi, Giuseppe Valeriani avrebbe affrescato il medaglione centrale della volta del salone da ballo della Villa della Regina, rappresentandovi il quadro dell'Aurora, soggetto assai simile a quello che ambedue i fratelli avevano dipinto a Stupinigi nella volta del salone centrale, in cui era figurata Diana che sul far dell'aurora parte per la caccia.

Oltre al Bianchi ed ai Valeriani vanno ricordati, per aver eseguito architettura, o altre decorazioni su cartoni della nostra arazzeria anche i pittori Agostino Verani, Matteo Boys, Bianco, Vigna ed il già citato Antoniani, artisti tutti poco noti. Alcuni anzi, come il Bianco ed il Vigna — quest'ultimo vivente ancora nel 1819 — non sono più ricordati in seguito nè a proposito della manifattura, nè per altre opere. Il Verani invece, pur senza mai assurgere a grande fama, è chiamato nei documenti «buon pittore figurista »; egli lavorò nel 1789, — sebbene non in opere di gran conto — nel palazzo reale di Torino eseguendo sei medaglioni nel « boesaggia » della camera di toelette della principessa Maria Felicita e dipingendo gruppi di puttini nella cappella dell'appartamento della duchessa d'Aosta. Viveva ancora nel 1819 a Torino, ove teneva aperta, per proprio conto, una scuola di pittura. Matteo Boys di Savigliano, infine, allievo del Beaumont, fu in seguito nominato conservatore dell'Accademia Reale di pittura e scultura nella stessa Torino.

Speciale menzione meritano i pittori che ricopiarono « dal piccolo in grande » i bozzetti con soggetti storici, dati dal Beaumont, dal Crosato e dal Demura, e che facevano parte, in qualità di allievi, o di « giovani pittori », dell'Accademia fondata in Torino da Carlo Emanuele III. Alcuni di essi lasciarono un qualche nome nella storia dell'arte piemontese, altri invece meritano ricordo solo pei quadri da loro provvisti per uso dell'arazzeria.

Chi uscì invece dalla mediocrità fu Vittorio Blanchery di Torino (1735-1785), uno dei migliori allievi del Beaumont, tanto che, alla morte del maestro, lo abbiamo veduto reggere provvisoriamente, e fino alla nomina del titolare effettivo, la direzione dell'Accademia. Il Blanchery eseguì dei cartoni d'arazzo, tanto per la serie di Pirro, serie che non fu mai tessuta, quanto per quella di Annibale, per la quale ultima non è privo di valore il quadro raffigurante la battaglia di Canne. Eseguì pure un quadro di altare per la cappella del Senato di Piemonte, rappresentante il Beato Amedeo.

G. B. CROSATO. - BOZZETTO DELL'ARAZZO « ENEA E DIDONE SI RECANO AD ASSISTERE A UN SACRIFICIO ». - VENEZIA, PALAZZO REALE.

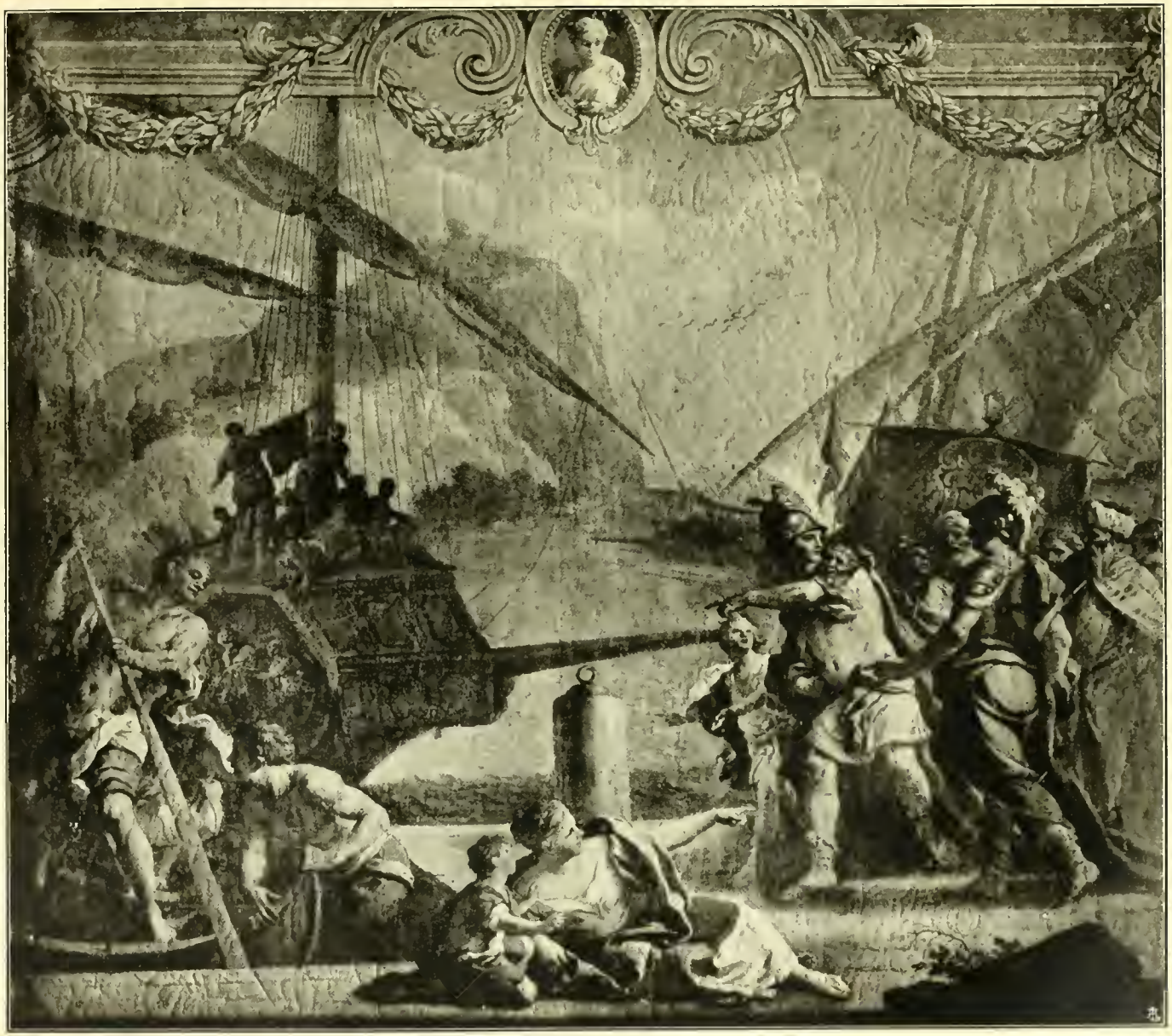
Meritevole di ricordo è anche Giovanni Domenico Molinari (1721-1793) che, venuto a Torino dalla nativa Caresana (Vercelli), entrò giovanissimo nella scuola del Beaumont. Dopo eseguiti, tra il 1756 ed il 1758, alcuni modelli per le serie di Annibale e di Ciro, ricopiando cartoni del maestro, si diede al ritratto compiendo nel 1775 quelli del re, che vennero inviati alla Certosa di Grenoble, alla Università di Sassari, al Magistrato della R. Udienza e a quello della Governanza in Sardegna, nonchè al Senato di Savoia. Fu pure autore di ritratti di alcuni membri della famiglia reale e di eminenti personaggi piemontesi a lui contemporanei. Con soggetti storici decorò sopraporte e para-caminetti per gli appartamenti dei palazzi reali di Torino, Venaria, nonchè del castello di Moncalieri e dipinse pure quadri d'altare per alcune chiese del Piemonte, fra cui una gran tavola per San Bernardo in Vercelli, rappresentante Sant'Agostino, Santa Monica ed altri. Secondo il Vernazza avrebbe anche affrescato la cupola di San Rocco in Rivarolo. Dopo la morte del Beaumont, il Molinari tornò a lavorare, fra il 1768 ed il 1785, ai cartoni per l'arazzeria, ricopiando tanto i bozzetti che per la serie di Enea aveva molti anni prima eseguito il Crosato, quanto quello che nel 1770 inviò da Napoli il Demura, rappresentante, come già ricordai, Didone che riceve Enea, Acate ed i compagni.

Altro autore di cartoni, che godè pure una certa fama, fu il pittore Vittorio Amedeo Raposo (1719-1772?), che gallicizzò il suo nome in quello di Rapous. Questi tra il 1751 ed il 1752 diede tre quadri per la nota serie di Pirro, mai tessuta. Nel 1754 poi dipinse, ricopiando un bozzetto del Beaumont, il cartone dell'arazzo, molto apprezzato, della serie di Annibale e che riproduce lo strattagemma di Casilino. Il Rapous passò poi a trattare il genere sacro eseguendo nel 1767 per la cappella della Mandria un quadro d'altare con la Vergine, il Bambino, Sant'Eligio e coro d'angeli, e nell'anno seguente l'ancona per la cappella della palazzina di Stupinigi raffigurante il miracolo di Sant'Uberto. Il Paroletti ricorda di lui anche altri tre quadri d'altare, per tre chiese di Torino: due Sant'Anne, una per la chiesa di Santa Teresa e l'altra per quella della Consolata, ed un Cristo morto per la chiesa degli Angeli.

Vittorio Rapous si staccò dal genere sacro con le sei graziose tele sopra-porte rappresentanti gruppi umoristici di puttini cacciatori, tele tuttora esistenti in una sala dell'appartamento di levante a Stupinigi, con le due di forma rotonda pure con puttini, ma musicanti, eseguiti per la camera da letto della principessa di Piemonte nel castello di Moncalieri, ed ora più non esistenti a posto, ed infine con quelle rappresentanti fiori pel gabinetto detto del terrazzo a piano terreno del palazzo reale di Torino. Sopraporte di questo artista, molto ricercate, si trovano tuttora in numerosi palazzi ed in diverse ville torinesi.

Nè la serie dei pittori di cartoni si arresta qui. Conviene ricordare ancora Francesco Fariano, il quale, sebbene si fosse specializzato nel dipingere più che altro tele para-caminetto nel genere fiammingo e più tardi con fiori e putti, ricopiò nel 1742 un quadro del Beaumont per formare il modello per un arazzo destinato alla sala del trono del palazzo torinese.

Segue Mariano Rossi, siciliano (1731-



G. B. CROSATO. - BOZZETTO DELL'ARAZZO «ENEA SALPA PEL CHERSONESO». - VENEZIA, PALAZZO REALE.

G. B. CROSATO. - BOZZETTO DELL'ABAZZO « DIDONE IN TRONO ACCOGLIE ENEA ». - VENEZIA, PALAZZO REALE.

DIDONE RICEVE NELLA REGGIA ENEA, ACATE E GLI ALTRI COMPAGNI. - BOZZETTO DI FRANCESCO DEMURA, CARTONE DI G. DOMENICO MOLINARI, MASTRO ARAZZIERE FRANCESCO DEMIGNOT. - ARAZZO DELLA SERIE DELL'« ENEIDE », FABBRICATO NEL 1773. - TORINO, PALAZZO REALE.

1807), che aveva studiato pittura a Roma e che nel 1770, dietro segnalazione del cardinale Albani, protettore della corte di Savoia presso la Santa Sede, fu invitato a recarsi a Torino ove eseguì due quadri di soggetto sacro per gli appartamenti delle principesse Madama di Savoia e Maria Felicita, e dipinse ad affresco la volta di una camera dell'appartamento d'estate del re. Fu durante la sua permanenza nella capitale del Piemonte, lasciata poi nel settembre 1771 per far ritorno a Roma, ch'egli condusse a termine il modello di un'arazzo della serie di Enea, destinato per l'anticamera dei paggi nell'appartamento della regina.

Felice Manassero fu un altro pittore di cartoni della nostra arazzeria: tra il 1745 ed il 1747 compì quattro quadri delle serie storiche, fra i quali quello del ciclo di Cesare e che rappresenta il condottiero sotto le mura di Alessandria, tela questa di buona composizione, conservata a Stupinigi.

A questi seguono dei pittori meno noti: Romegialli, che nel 1760 ricopiò in grande il bozzetto del Beaumont in cui figura Annibale giovanetto che giura odio eterno ai romani (anche una parte di questo cartone è a Stupinigi); Giuseppe Girò, autore del cartone che doveva servire per uno degli arazzi della citata serie di Pirro, mai tessuta; Matteo Franceschini che, da un bozzetto pure del Beaumont, ricavò il cartone per l'arazzo « Il matrimonio di Alessandro » (è ricordato di lui anche il quadro, rappresentante la Vergine, San Carlo e la Beata Margherita di Savoia, dal re donato all'Ospizio di Pinerolo); Scarsella che nel 1741 provvide il modello per l'arazzo, l'incontro di Cesare e Cleopatra; Andrea Martinez, che diede quello per un'altra tappezzeria della stessa serie, ed infine Giovanni Francesco Rigaud, che nel 1762 ricopiò in grande il cartone che rappresentava Annibale nell'atto d'incoronare le ceneri di Marcello, un altro dei modelli mai tradotti in arazzo.

Riassumendo, la manifattura torinese ebbe due periodi ben distinti: il primo che va dal 1731 al 1795, l'altro che, dopo un'intervallo di circa ventotto anni in cui la fabbrica fu chiusa, durò dal 1823 al 1833.

La produzione del primo periodo va divisa fra i mastri arazzieri Vittorio Demignot (1731-1744), Antonio Dini (1737-1754), Francesco Demignot (1744-1784) ed Antonio Bruno (1784-1795): quella del secondo periodo (1823-1833) spetta tutta allo stesso Bruno.

Gli arazzi fabbricati a Torino appartengono per una buona parte al genere storico: la serie di Alessandro Magno (1731), cui tennero dietro quelle di Cesare (1741), di Ciro (1756), di Annibale (1760), e di Enea (1770) e l'unico della serie dell'Iliade (1828).

Doveva seguire la serie di Pirro. Claudio Beaumont dipinse dieci bozzetti, dai quali vennero ricavati tre cartoni dal Rapous (1751-1752), dal Blanchery (1760) dal Girò (1762). Manca però ogni indicazione dei loro soggetti, e non si conosce neppure un solo arazzo della serie, la cui tessitura è da ritenere non sia stata neppure iniziata.

Quasi contemporaneamente agli arazzi storici venne iniziata la fabbricazione di quelli con scene campestri o villareccie (1739), cui seguirono gli arazzi con marine (1748), con architetture (1789), ed infine quelli con stemmi (1794).

G. B. CROSATO. - BOZZETTO DELL'ARAZZO « DIDONE, IN VESTE DI DIANA, ED ENEA ASSISTONO ALLA FONDAZIONE DELLA CITTÀ DI CARTAGINE ». - VENEZIA, PAL. REALE.

Delle varie serie diamo in appendice un elenco particolareggiato, con minute notizie. Facciamo qui alcuni rilievi generali su di esse.

Serie di Alessandro Magno (pag. 105-7).

I soggetti sono tratti da Plutarco, Ariano, Curzio Rufo e Giustino. Gli arazzi N. 7 ed 8 si trovano compresi in questa serie sebbene non riproducano alcun episodio riferentesi ad Alessandro, per il fatto che i motivi decorativi delle cornici di questi due arazzi sono identici agli altri. La stessa avvertenza è da fare per altre serie. Ciò si verifica specialmente per le « lesene », o « laterali », per quegli arazzi, cioè, di piccole dimensioni, i quali, destinati ad essere appesi fra due aperture di porte o di finestre, non permettevano, per la loro limitata superficie, figurazioni di scene.

Tutti gli arazzi di Alessandro sono ora nella reggia di Torino. I primi sette recano intessuto nel bordo il nome dell'arazziere Vittorio Demignot: nell'arazzo N. 1, poi, accanto a questo, figura pure il nome del pittore Claudio Beaumont, che diede i bozzetti per tutta la serie, tranne che per l'arazzo N. 11. Nessuno dei primi dieci porta l'anno di fabbricazione: degli arazzi che si sanno fabbricati da Vittorio Demignot, però, è facile stabilire la data, poichè è noto che questo mastro arazziere operò tra il 1731 ed il 1741: quindi i primi sette dell'elenco vanno assegnati al periodo iniziale dell'attività della manifattura. Quelli invece distinti coi numeri 8, 9 e 10 debbono attribuirsi a Francesco Demignot, che si sa aver lavorato dal 1770 al 1775 intorno a dei « pezzi nuovi » della serie di Alessandro.

Al secondo periodo di vita dell'arazzeria appartiene l'arazzo N. 11 che reca tessute nel bordo: R(egia) F(abbrica) Torino 1825. In questo tempo furono ricopiati arazzi precedenti: Alessandro taglia il nodo gordiano, all'eroe viene offerto lo scettro, Alessandro a cavallo. Questi tre recano l'indicazione della manifattura e gli anni 1829, 1830 e 1832.

Serie di Giulio Cesare (pag. 108-11).

I soggetti di questa serie s'inspirano alla Farsaglia di Lucano ed alla vita di Cesare di Plutarco. Le prime quattro tappezzerie non recano alcun nome o contrassegno. Francesco Demignot, che, fra il 1744 ed il 1750, fabbricò le rimanenti sei, vi ha apposto il proprio nome, la data e lo scudo crociato di Savoia: l'arazzo N. 8, reca anche il nome di Claudio Beaumont, autore dei bozzetti. Tutti sono conservati a Torino, alcuni negli appartamenti del palazzo reale, altri nel magazzino. Il modello per l'arazzo N. 4, trovasi nel castello di Moncalieri: quelli della Battaglia di Farsaglia e di Cesare sotto le mura di Alessandria nella palazzina di Stupinigi. Nel palazzo reale di Torino esistono i cartoni degli arazzi. « Cesare che volge inorridito lo sguardo innanzi alla testa mozzata di Pompeo ». « Cleopatra che si reca da Cesare ».

Serie di Ciro o di Artaserse (pag. 112-13).

I soggetti son presi dalla vita di Artaserse di Plutarco e dall'Anabasi di Senofonte; gli ultimi tre sono semplici « lesene » o « laterali ». Tipicamente piemontese è il soggetto dell'arazzo N. 8, un guerriero che si volge a guardare la statua di un toro imbizzarito, posta sopra un alto piedistallo: composizione molto usata in Piemonte pel fron-

tespizio dei libri alla fine del Seicento e primi del Settecento, per simboleggiare la città di Torino. L'arazzo N. 1 è a Roma nel Palazzo del Quirinale; quello N. 5 è a Torino nel Museo Civico; nel Palazzo Reale di Torino tutti gli altri. I cartoni delle tappezzerie N. 5 ed 8 sono nella palazzina di Stupinigi.

Serie di Annibale (*pag. 115-21*).

I soggetti son tratti dalle opere di Cornelio Nipote e di Tito Livio. La serie venne incominciata nel 1760 con l'arazzo rappresentante Amilcare che fa giurare al giovane figlio Annibale odio eterno ai Romani. Sono pervenuti a noi tutti e sei i pezzi tessuti; ma il Beaumont dipinse non meno di undici bozzetti, fra cui quello raffigurante Annibale che reca una corona alle ceneri di Marcello ricopiato in grande dal pittore Giovanni Francesco Rigaud. L'arazzo della battaglia di Canne (N. 4) reca la seguente iscrizione: « Hautelisse 1778 ». Tutte e sei le tappezzerie sono nel palazzo reale di Torino. I cartoni dei N. 1, 2 e 6 si trovano nella palazzina di Stupinigi. Quello dell'arazzo N. 1, tagliato in due parti, è nel palazzo reale di Torino; quello del N. 5 nel palazzo del duca di Genova, pure in Torino.

Queste serie si fecero per le sale più importanti dell'appartamento del re. Per quello della regina, si tessè la serie dell'Eneide.

Serie dell'Eneide (*pag. 123-29*).

La fabbricazione venne iniziata nel 1770. Quando, per l'occupazione francese la manifattura si chiuse, un solo arazzo era ultimato: *Enea e Didone che si recano ai sacrifici in Cartagine:* e sul bordo ha l'indicazione della fabbrica e l'anno 1792. Un secondo arazzo, *Enea che salpa pel Chersoneso*, era tuttora sul telaio, ed Antonio Bruno lo terminò lasciandovi nel bordo l'indicazione della fabbrica — senza però più la qualifica di « Reale », — e il proprio nome e l'anno 1802.

Tutti ed otto gli arazzi della serie sono ora nel palazzo reale di Torino.

(*la fine al prossimo fascicolo*).

AUGUSTO TELLUCCINI.

IL BATTESIMO DI CRISTO DI MELCHIORRE CAFFÀ A MALTA.

Il Baldinucci, nella vita di Ercole Ferrata, rammenta lo scultore maltese Melchiorre Caffà, morto nel 1680, e di lui, tra l'altre, dà le seguenti notizie: «Viaggiò a Malta, chiamato dal passato gran maestro [1], per ricevere gli ordini per fare il Battesimo di Gesù Cristo, dico la figura del Signore e di San Giovambattista, di tutto rilievo, per poi far l'opera in Roma; ma dopo averne condotti i modelli, in piccolo ed in grande, finì di vivere; e fino a questo anno veggonsi gli stessi modelli nella fonderia di San Pietro ».

« Restò ancora alla sua morte un bel modello del ritratto di Alessandro VII, che era servito per getto di metallo, che rimase in casa Chigi; del qual modello dicesi esserne dipoi formati e gettati altri molti ». E più avanti: « conciofossecosachè fosse costante opinione degli ottimi professori che egli mo-

MELCHIORRE CAFFA': BATTESIMO DI CRISTO - MODELLO DI TERRACOTTA, 1680. - ROMA, VATICANO, RACCOLTA CHIGI.

dellasse al pari dell'Algardi ed in alcune cose forse meglio » [2].

Ho riportato il passo del Baldinucci per dare in una sola volta tutto il materiale storico atto a documentare le varie opere, che si riferiscono al gruppo scultoreo del Battesimo di Cristo, ordinato a Melchiorre Caffà per la cappella del coro della chiesa di San Giovanni a Malta.

Il gruppo marmoreo (*pag. 133*) si ammira ancora al posto medesimo al quale fu destinato dal gran maestro Carafa; e dalla tradizione locale è attribuito allo scultore maltese, per quanto sia dal Baldinucci documentato che fu eseguito da altri, dopo la morte dell'artista [3].

Il gruppo marmoreo ci permette di attribuire allo scultore Caffà anche il bozzetto di

MELCHIORRE CAFFA': BATTESIMO DI CRISTO - GRUPPO MARMOREO, MALTA, CHIESA DI SAN GIOVANNI.

REPLICA IN BRONZO DEL BATTESIMO DI CRISTO
DI MELCHIORRE CAFFÀ. - PIRANO, OSPEDALE.

terracotta conservato nella Biblioteca Chigi (ora in Vaticano) e di recente pubblicato in questa rivista (*pag. 132*), insieme con una riproduzione di bronzo [4].

Le differenze, che si riscontrano tra il marmo e il bozzetto Chigi, forse già esistevano tra questo modello piccolo e il modello grande dello stesso Caffà, oppure vi furono introdotte da chi eseguì l'opera di marmo, sia per ragioni statiche, sia per ragioni decorative, derivate dall'enorme ingrandimento delle proporzioni. La data del bozzetto di terracotta risulta dal racconto del Baldinucci come l'anno stesso della morte dell'artista maltese, ossia l'anno 1680.

Dal Baldinucci risulta ancora spiegabile, per analogia, la presenza in casa Chigi del bozzetto del Battesimo di Cristo, poichè egli afferma che nella stessa casa era conservato un altro modello del Caffà, che rappresentava il ritratto dello stesso papa Alessandro VII.

Il brano citato del Baldinucci attesta infine che i modelli per il gruppo marmoreo del Battesimo rimasero nella fonderia di San Pietro in Vaticano fino al 1696 circa. Nulla di più facile che intorno a quel tempo la fonderia stessa eseguisse delle riproduzioni di bronzo del modello piccolo, perchè i bronzi di piccole dimensioni erano allora molto amati dalla moda e perciò di grande commercio.

Di queste riproduzioni di bronzo, l'esemplare, che si conserva nell'ospedale di Pirano (*pag. 134*), è stato già riprodotto su questa rivista (dicembre 1924). Io ne conosco, per caso, altri due esemplari e di altri ancora ho avuto notizia. Di quelli da me veduti, uno si conserva nella Galleria d'arte antica di Roma, a Palazzo Corsini, e l'altro si trova nella collezione Auspitz di Vienna. Quest'ultimo esemplare è privo dell'angioletto tra le due grandi figure. Molto probabilmente è stato asportato, perchè era soltanto applicato e non fuso insieme [5].

Nel modello di terracotta della raccolta Chigi l'angioletto non esiste; ma la presenza di esso in due riproduzioni di bronzo obbliga a credere che anche nel modello di creta l'angioletto doveva esserci e che poi si sia perduto o si sia rovinato.

LEANDRO OZZÒLA.

(1) Ossia Gregorio Carafa rimasto in carica dal 1680 al 1690. Il Baldinucci morì nel 1696.

(2) Cfr. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, ecc., Firenze, 1681-1723. Vita di Ercole Ferrata.

(3) Cfr. il recente bel libro di R. PARIBENI, *Malta*, Roma, Danesi, 1925; fig. 69 e testo a pag. 110.

(4) Cfr. ENRICO MORPURGO, *Il Battesimo di Cristo dell'Ospedale di Pirano*, « Dedalo », dicembre 1924, pagg. 456-464. L'autore attribuiva il bozzetto Chigi al Bernini.

(5) Recentemente ho potuto vedere un altro esemplare con l'angioletto esistente presso il Comm. Giulio Navone di Roma.

COMMENTI

Su JACOPO DALLA QUERCIA, artista ottimo massimo, pernio e caposaldo, come ognun sa, nello sviluppo della nostra più grande tradizione scultoria, non esisteva fino ad oggi, nè piccolo nè grosso, un libro italiano. Come non ne esiste tuttora, se ne levi il volumetto divulgativo ed esaurito e di venticinque anni fa del Ricci, uno su Michelangiolo. Dobbiamo proprio indugiare in commenti su queste lacune della nostra cultura?

Per Jacopo, a levare e lavare la colpa nostra, ha provveduto I. B. Supino (*Jacopo dalla Quercia*, Bologna, Casa ed. Apollo, 1926). È un volume di gran formato, con settantacinque tavole in fototipia, che ci squaderna completa e per *extenso* l'opera del senese. E un testo preciso di ricerche e guardingo di conclusioni, come il Supino è stato sempre uso a darci nel suo infaticato lavoro d'ormai parecchi decenni.

Tra i maggiori studiosi d'arte antica egli ha una fisionomia sicura e un posto certo. Tra costoro, che tutti, tolto forse uno, oggi trasmettono da una cattedra d'Università, ai giovani che vengon su, i loro metodi d'indagine e di valutazioni, egli è l'incontaminato prosecutore della severa, chiara, equilibrata tradizione di studio imperante senza contrasti un venti o trenta anni fa. Gustosità d'aneddoti, caldi ancora di vita; tentativi, in profondo, per l'interpretazione d'un'opera o d'un temperamento, seguendo un filone psicologico o figurativo, che sono operazioni sottili, in cui fuor d'ogni sussidio e ausilio esterno tutto è affidato alla bravura e alla delicatezza di mano dell'operatore, e al Campidoglio è contigua d'ogni lato la rupe Tarpea; indagini qualitative, pencolanti verso astrazioni di pensiero, che mirano a saggiare le sostanze più che gli accidenti; inquadrature in prospettive storiche d'ampie distese temporali o spaziali: tutte queste cose che altri variamente fanno, non son cose che lo tentino, nè, in certo senso, che lo interessino. Verso qualcuna di quelle possibilità critiche, è perfino evidente la sua avversione. Non che, per esempio, le concatenazioni storiche in lui difettino. Anzi la qualifica che gli deve esser cara, più che di studioso o di critico, siam sicuri è quella di «storico» dell'arte. Non in senso crociano s'intende. Ma le connessioni e i paesaggi storici egli tende a contenerli in funzione di sfondi. Sui quali campeggino di tutto rilievo, come in un quadro del buon tempo, l'artista o il monumento, Jacopo o la basilica di San Francesco: col loro volto frugato per ogni linea, reso in una figurazione certa, nei modi su tutto della gran tradizione erudita del Milanesi, del Guasti, del Gotti. E tra gli studiosi d'oggi il Supino è uno di quelli che più pratica e tratta, oltre che le biblioteche, gli archivi.

Le constatazioni documentarie sulla vita e sulle opere di Jacopo sono portate dal Supino senza falli e con oculatezza d'interpretazioni. Le indagini attributive convergono in conclusioni accettabili senz'altro. Le sobrie notazioni di stile tessono da pagina a pagina, d'opera in opera, e semmai le avresti desiderate meno rattenute, la storia degli sviluppi dell'arte di Jacopo, quale è apparsa all'autore, nudamente. Non è il caso qui di ritracciarne la trama. Vorremmo solo fermarci su un punto, che del resto è un fondamento: il formarsi dello stile di Jacopo. Ci sembra che il Supino lo concluda da troppi elementi. E sarebbero, schematizzando: quel tanto che Jacopo potè imparare dal padre e nell'esercizio dell'intaglio in legno, diffusa arte senese, a cui pare si sia dato da giovane; lo studio diretto, quando fu a Firenze per il concorso del Battistero, della scultura fiorentina, di Andrea Pisano, cioè, dell'Orcagna, degli ultimi decoratori del Duomo; la tradizione pisano-senese che a Siena aveva gran capostipite il pulpito di Nicola; un influsso di forme oltramontane, non tanto francesi quanto fiamminghe e tedesche.

L'insegnamento del padre orafo è congetturale e oggi incontrollabile: in ogni caso è probabile che esso risulterebbe assorbito nella generica tradizione pisano-senese a cui tutta Siena sottostava. Lo stesso si dica dell'influsso dell'arte fiorentina, che per quanto accentuata in modulazioni di ritmo più affinato nella porta di Andrea Pisano e, di più ampia vigoria giottesca, nei rilievi del Campanile e in Andrea Orcagna, pure non oltrepassava gli insegnamenti e gli intendimenti della scuola di Pisa. Rimangono gli altri due filoni: la tradizione pisano-senese, che si vorrebbe ridurre più secondo giustizia a sola tradizione pisana, quel che Siena vi postillò non essendo nè accrescimento nè arricchimento, ma piuttosto debilitazione: e gli influssi oltramontani.

E su queste basi rimaniamo d'accordo col Supino. Solo che ci parrebbe da insistere meglio, come del resto è nozione comune, sulla connessione pisana, specificando che è con Nicola più che con Giovanni, e, s'intende, più di spirito che di lettera: e calcando su quanto essa convogliava di romano e di romanico. Per contro sarebbe da diminuire di molto l'importanza riconosciuta all'elemento oltramontano. Intendiamoci. Intanto il Supino molto opportunamente precisa che il goticismo di Jacopo non proviene dalla gran sorgiva francese del sec. XIII, ma è quello meno puro e «internazionale» che pervase, fiorito e cortigiano, tutta l'Europa tra la fine del Trecento e i primi del Quattro. E neanche è dubitabile che un periodo di amoreggiamenti gotici, che son per noi delusioni, in Jacopo ci sia. Ma vorremmo da un lato limitarli a verso il 1416 o 17, cioè fino alle tombe e all'altare Trenta (la data 1422 riguarda a nostro avviso la finitura e il gradino) e a una parte delle sculture di Fonte Gaia. Da quando egli scolpisce nella fonte la Sapienza e la Cacciata dal Paradiso e simili, per Jacopo, tutto classico e italiano, anche se non si deve dire, come il Supino non vuole, etrusco, a noi non è possibile adoperar più, in niente, la parola gotico, neppure per la qualità dei panneggi o l'autentico significato plastico degli atti, che sono per noi tutti, senza misericordia, proprio antigotici. Da un altro lato vorremmo che quel periodo gotico fosse affermato come una deviazione dello spirito nativamente romano di Jacopo: e sia pure che essa non possa essere spiegata agevolmente. Ma i putti d'Ilaria e la Madonna di Ferrara, che per quanto più volte abbiano saggiato il dubbio, non ci sembra possibile toglierli, e che è del 1408 e che si ricollega in filiazione diretta a Nicola Pisano e ad Arnolfo, sono gli incrollabili piloni d'appoggio per quella dimostrazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

ARTE BIZANTINA (?) DEL IX SEC.: CROCE A SMALTI
ROMA, VATICANO, MUSEO CRISTIANO
(DAL TESORO DEL "SANCTA SANCTORUM") - (FOT. ALINARI).

IL TESORO DEL LATERANO - I. OREFICERIE, ARGENTI, SMALTI.

Al solenne riconoscimento della personalità giuridica della Chiesa di Cristo contenuto nell'Editto Costantiniano del 313, dovea logicamente seguire un insediamento dell'alte gerarchie ecclesiastiche in luogo assai degno e di cui l'autorità civile assumesse la tutela. Perciò all'Imperatore non parve far meglio che ospitare il Vescovo di Roma, primate della Cristianità, in uno dei palazzi che il Demanio Imperiale, in tempo anteriore, avea confiscato alla nobile gente dei Laterani e che ora costituiva una pertinenza di Fausta imperatrice, talchè lo vediamo designato in un documento col nome di *domus Faustae* [1].

Questo fatto, che trascende la importanza materiale di un semplice trasloco della *domus ecclesiae*, della residenza cioè ufficiale dei capi della comunità, dal luogo ove s'era nelle persecuzioni occultata alla superba dimora del *Caelimontium*, si riflette nell'appellativo, usato in atti pubblici posteriori, di basilica *costantiniana*, che scopre la origine imperiale del *titulus* e ne fissa il carattere di *sedes primaria*, ovverosia di cattedrale *omnium ecclesiarum mater et caput*.

In un primo momento la residenza pontificia potè restringersi ad una sola parte del palazzo. Le servì di basilica qualche aula interna più vasta, e forse quella stessa che ospitò il concilio dell'autunno 313, in cui si condannò lo scisma di Donato; le servì da battistero, come sembra doversi trarre dagli ultimi scavi, il bagno privato della casa adattato alla meglio con un'abside e alcune pareti o transenne divisorie [2].

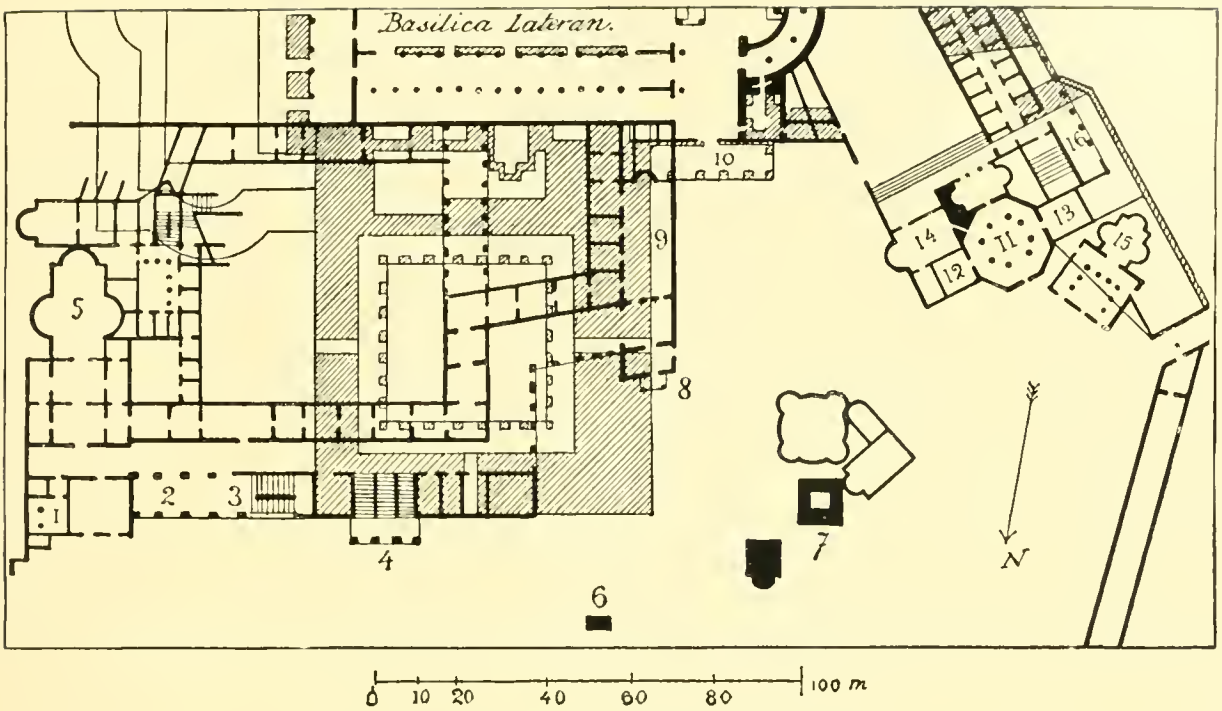
Ma più tardi Costantino fece erigere una basilica grandiosa a cinque navate, per la quale si dovette atterrare la fronte della casa di Fausta, attraversare una strada, che si constatò esistente sotto, e in asse, al transetto odierno, demolire porzioni di altre case fra le quali trovavasi verosimilmente quella degli Annii, o *Domus Veri*, in cui nacque e fu educato Marco Aurelio [3].

Anche le terme private, col loro adattamento cristiano, vennero demolite fin quasi all'altezza di un metro e mezzo dal suolo, e su di esse basò un magnifico battistero circolare costruito a somiglianza dei ninfei rotondi, e adorno di colonne porfiretiche rosse. Questa costruzione bella, ma un po' frettolosa, dovette crollare tra la fine del IV e la prima metà del V secolo, giacchè il papa Sisto III la ricostruì nella forma ottagona che attualmente si vede. Invece la basilica dedicata al Salvatore, e solo più tardi intitolata a San Giovanni, resistette per secoli. Malgrado le rovine per incendi o per terremoti, si può dire che gran parte della costruzione del IV secolo stette in piedi fino al momento in cui la prepotenza dell'arte borrominiana ebbe ad occultarla sotto murature barocche e, in molte parti, a distruggerla. L'abside col suo deambulatorio, che si credeva eretto da papa Leone Magno, fu manomesso, com'è noto, in tempi a noi vicini [4]. La residenza pontificia, *episcopium*, in tempi forse di poco posteriori a Costan-

tino, trovò posto nel gruppo di edificî rimasti in piedi accanto alla grande basilica. La presenza in essi di una basilichetta interna che i documenti mostrano annessa alla casa di una imperatrice *Iulia*, ha fatto acutamente pensare al Grisar [5] che vi si dovesse riconoscere un resto dell'abitazione di Elena, madre di Costantino, la quale ebbe appunto i soprannomi di Flavia Iulia. Da parte mia, a maggior sostegno della grande antichità di questo tratto del palazzo, e in base alle piante e alle vedute precedenti alle ricostruzioni di Sisto V, osservo che l'allineamento del fianco del patriarchio contenente l'*aula concilii* e la loggia di Bonifazio VIII ora scomparse, [6] segue proprio il margine del diverticolo il cui sbocco verso la porta Asinaria fu, come dicemmo, interrotto dal transetto della basilica [7]. Ciò fa presumere che gli edificî classici sulle fondamenta dei quali sorse l'episcopio detto poi Patriarchio ed indi Palazzo, fossero per lo meno anteriori alle costruzioni ecclesiastiche costantiniane.

Nel VII-VIII secolo, al tempo di Sergio I, già il *Liber Pontificalis* ci mostra tutto un complesso gruppo di costruzioni della reggia pontificia che verranno considerevolmente aumentate all'epoca carolingia. E in esse vien distinto un palazzo interno da uno esterno. In base agli indizî documentari e tenendo presente il tipo di *domus* patrizia della decadenza romana, sostanzialmente immutato nell'alto medioevo, [8] noi possiamo rilevare che per parte esterna s'intendevano le costruzioni anteriori al grande atrio o corte scoperta della casa (e cioè, nel caso presente, quelle verso l'obelisco e la facciata secondaria della basilica di San Giovanni): mentre la parte interna era quella arretrata, cioè verso l'acquedotto Claudio. Nell'esterna, che guardava sul *campus lateranensis*, cioè sulla piazza adiacente alle case dei Laterani, poi « domus Faustae » (a un dipresso, l'odierna piazza dell'obelisco), erano: la nominata *basilica domus Iuliae*, un oratorio *Sancti Silvestri* (chi sa che non si trattasse di una fondazione del papa costantiniano Silvestro I?), una bizantina *basilica Theodori*. Nella parte interna erano l'appartamento privato del pontefice, *cubiculum Pontificis*; il triclinio di cui resta, traslocato all'opposto e pressochè rifatto, il noto mosaico absidale; il guardaroba o *vestiarium*; il seminario dei chierici ov'ebbe inizio la famosa *schola cantorum*; un oratorio di San Cesario, santo che, venerato anche nella casa dei Cesari sul Palatino, rappresenta un'abile sostituzione al culto imperiale, [9] un oratorio di San Pietro; un bagno; i magazzini (*paracellarium*); un ufficio per l'amministratore di palazzo (*ricedominium*); ed infine lo *scrinium*, vale a dire l'archivio di Santa Romana Chiesa coll'oratorio dedicato a San Lorenzo protettore degli archivi e delle biblioteche del medio evo. A questo luogo corrisponde, a più alto livello, l'odierno *Sancta Sanctorum* [10]. Fra la parte esterna e l'interna era la *sedes sub Apostolos*, cioè la grande scala aperta su di un fianco dell'atrio e decorata con le immagini degli Apostoli Pietro e Paolo.

Queste erano le parti principali dell'antica sede pontificia lateranense. Abbiamo tentato di farcene un'idea esatta, in base a studî nostri ed altrui, [11] per poter comprendere la magnificenza del luogo in cui papi imperatori e personaggi potenti accumularono tesori dei quali non restano che i

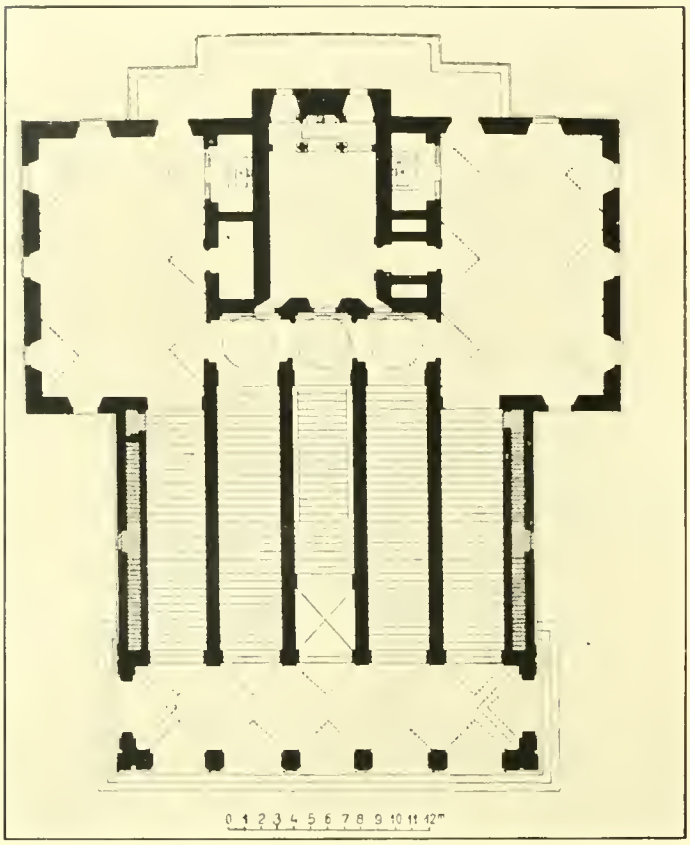


PIANTA DEL PALAZZO PAPALE AL LATERANO: Le costruzioni di Sisto V sono indicate a tratteggio obliquo. Si noti il grande atrio interno che separa il *palatium exterius* (a destra di chi guarda e verso l'uscita laterale della basilica) dal *palatium interius* (a sinistra). Una zona intermedia è quella con le grandi scalinate: 1. Cappella del « Sancta Sanctorum ». - 2. Portico. - 3. Entrata e scala del palazzo. - 4. Scala d'onore (Scala santa, poi trasportata presso il Sancta Sanctorum). - 5. Triclinio di Leone III. - 6. Sito della statua di Marco Aurelio. - 7. Torre degli Annibaldi. - 8. Loggia di Bonifazio VIII. - 9. Aula del Concilio. - 10. Portico di Gregorio XI. - 11. Battistero. - 12. Oratorio di S. Giov. Evangelista. - 13. Oratorio di S. Giov. Battista. - 14. Oratorio di San Venanzio. - 15. Oratorio di Santa Croce. - 16. Portico di San Venanzio. — (*dal Grisar*).

pochi oggetti illustrati nelle pagine seguenti.

La vita di papa Silvestro I, compresa in quella parte del *Liber Pontificalis* che sembra redatta nel VI secolo, ci dà, sulla scorta di più antichi elenchi esistiti forse nello *scrinium* o nel *vicedominium*, la serie particolareggiata delle ricchissime erogazioni di Costantino a pro della basilica, del battistero e dell'episcopio lateranense [12]. Trattasi peraltro di fondi sparsi in Italia e fuori, nonchè di cose immobili per destinazione come l'agnello d'oro e i cervi argentei versanti acqua nel fonte del battistero, i candelabri, le lampade a sospensione, la cattedra rialzata (*fastigium*) della basilica, ed altre consimili.

Di veri e proprî oggetti mobili costituenti il tesoro del Laterano, noi troviamo lunghe elencazioni in altre vite posteriori del *Liber*. Ad esse debbono aggiungersi molti elenchi isolati di data assai più tarda. Non staremo a ripetere quanto in proposito scrissero il Molinier [13], il Lauer [14], il Grisar, [15] il De Nicola [16]. Ci basti soltanto rilevare che, dagli elenchi suddetti, risultano, ben distinti e separati, tre fondi: quello della Sede Apostolica, appartenente cioè alla dotazione palatina dell'episcopio e perciò portato via dai papi quando si staccarono dal Laterano; quello della basilica; quello della cappella di San Lorenzo (oratorio del « Sancta Sanctorum »).



PIANTA DEL « SANCTA SANCTORUM » (I TRATTEGGI OBLIQUI AI LATI INDICANO LE MURATURE DELLO « SCRINIUM » SOTTOSTANTE). (*dal Grisar*).

Gli oggetti del « Sancta Sanctorum » (i pochi lasciati dalle secolari dispersioni) furono rivisti non sono molt'anni addietro, nello scrigno sotto l'altare della mirabile cappella. Oggi si trovano quasi tutti nelle vetrine del Museo Cristiano Vaticano. Quelli della basilica, sono custoditi tuttora nella medesima. I primi vennero dottamente illustrati dal Lauer e dal Grisar, i secondi dal De Nicola [17]. Nel presente scritto si troveranno riuniti a fine di dar l'idea di un cospicuo tesoro cristiano che, per importanza storica ed artistica, forse supera tutti gli altri. Coglieremo l'occasione per offrire riproduzioni migliori [18], per rettificare, in base ai recenti studî, varie attribuzioni, e per proporne, ove sia possibile e necessario, delle altre. Le descrizioni minuziose già pubblicate, ci dispensano dallo studiare separatamente i due fondi. Perciò li frammischieremo adottando una suddivisione che contempli solo la specie degli oggetti. Il che sarà più utile per la storia delle arti cosiddette minori.

Aggiungeremo, a complemento, poche notizie di un oggetto che deve studiarsi a parte, cioè la celebre icona del Salvatore che si venera nell'oratorio del « Sancta Sanctorum » [19].

Nel XII secolo Cencio Camerario, descrivendo il rito del Venerdì Santo, ci mostra il Pontefice avviato di buon mattino, con séguito di cardinali, verso la cappella di San Lorenzo (il « Sancta Sanctorum ») e, ivi

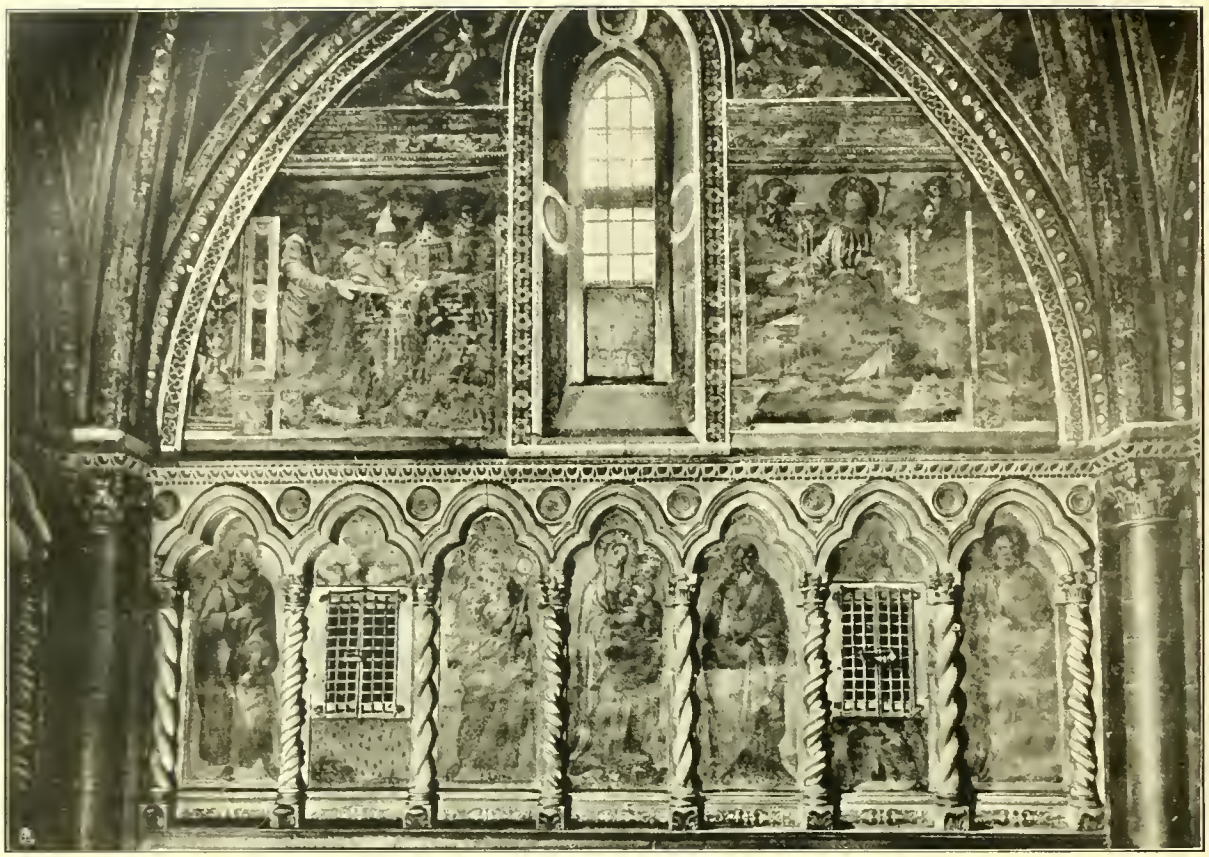
TESORO DEL « SANCTA SANCTORUM »: LE VALVE CHE CHIUDONO IL RIPOSTIGLIO SOTTO L'ALTARE DEL TEMPO D' INNOCENZO III, SEC. XIII. (*dal Grisar*).

giunto aprire l'altare (s'intenda lo scrigno leoniano che tuttora vi sta sotto, e di cui parleremo) e toglierví i reliquarî delle teste degli Apostoli Pietro e Paolo nonchè due croci. Una di esse vien portata in processione sino a Santa Croce « in Ierusalem », e poi torna alla custodia primitiva, l'altra invece vi è riposta senz'altro [20].

Nella croce tenuta in maggiore evidenza ed assai più adorata dobbiamo sicuramente identificare quella contenente una particola del Santo Legno che, secondo gli *Ordines*, era portata in processione dal papa in varie occasioni. Lo stesso rito descritto da Cencio appare in un *Ordo* della fine dell' VIII secolo, ed ivi si specificava che la reliquia tenuta a mani del papa aveva una stauroteca d'oro con gemme e dentro cava per ricevere un composto balsamico « satis bene olente » [21].

La reliquia fu mostrata anche in momenti eccezionali. Per esempio, nella processione di penitenza compiuta da Stefano II (752-757) quando Aistulf, re dei Longobardi, minacciava Roma, si portò un'insigne reliquia della croce, identificabile con la nostra poichè si discorre anche dell'« Acheropita » e di altre insigni reliquie (*sacra mysteria*) esistenti al Laterano [22].

Nel 1241 Gregorio XI, minacciato dall'im-



ROMA, CAPPELLA DEL «SANCTA SANCTORUM»: PARETE CON AFFRESCHI DEL XIII SECOLO.

peratore Federico II « cercò rifugio nell'aiuto di Dio, e portò il legno della vivifica Croce, insieme coi capi venerandi dei beati Pietro e Paolo, alla basilica del principe degli Apostoli con conveniente onore, tra il giubilo e il solenne corteggio dei cardinali e dei prelati » [23].

Della seconda fra le *duae cruces* cui accenna Cencio, parlasi genericamente nel catalogo di Giovanni diacono (sec. XII) ov'è designata come *crux de smalto picto*, aggiungendosi *infra quam est crux D. N. I. C.*, [24] ciò che dev'essere una inesattezza giacchè abbiam veduto che la croce con la reliquia del Santo Legno portata in processione nell'VIII secolo, ed anche dopo, era d'oro «con gemme» e non adorna di smalti. Invece alla croce gemmata, descritta come d'oro purissimo fregiato di giacinti, di smeralti e prasii, il Diacono attribuisce la reliquia dell'*umbilicus D.N.I.C.*: e sbaglia anche qui poichè si tratta del *praeputium* o *caro circumcisionis D. N. I. C.*, [25] reliquia troppo celebre che, trovata in una scatolina di ferro da un lanzo del sacco di Roma (1527), fu recuperata in un paese presso Viterbo, donde i papi si guardarono bene dal farla tornare [26].

Tanto la croce d'oro, come quella di smalti riapparvero ultimamente nello scrigno del Sancta Sanctorum. Il Grisar e il Lauer, nello identificarle, furono trascinati dall'equi-

ROMA, CAPPELLA DEL «SANCTA SANCTORUM»: PARETE CON AFFRESCHI DEL XIII SECOLO.

voco di Giovanni diacono, ed anzi è curioso vedere come, in appoggio alla loro tesi, utilizzassero testi e fatti che testimoniavano perfettamente il contrario.

Racconta il *Liber Pontificalis* nella vita di Sergio I (687-701) che questo papa scoprì nella sacrestia di San Pietro una cassettina argentea *in angulo obscurissimo iacentem et ex nigritudine transacte annositatis nec si esset argentea apparentem.* Apertala, vi trovò un guancialetto di seta ricamata (*plumacium ex holosirico superpositum quod stauracin dicitur*), sollevato il quale apparve una croce *diversis ac pretiosis lapidibus perornatam.* Tolti quattro petali di metallo adorni pur'essi di gemme, rinvenne un frammento del Santo Legno. Da quel dì — aggiunge il *Liber* — la croce viene adorata e baciata al Laterano nel giorno della Esaltazione della Croce (14 settembre) [27]. Il Grisar nota che la croce di Sergio potrebb'essere tutt'una con quella che papa Simmaco (498-514) depose nell'oratorio della Santa Croce presso il battistero della basilica Vaticana [28]. Conteneva — dice il *Liber* — un frammento della vera Croce e pesava dieci libbre. Ammettiamolo pure, quantunque vi sia, come vedremo, un argomento in contrario. Senonché è bene dichiarato dal *Liber* che la croce di Simmaco

era d'oro con gemme, pari a quella che poco innanzi papa Ilaro (461-468) avea deposto nell'oratorio della Croce presso il battistero del Laterano [29]. Anche la croce di Sergio era d'oro con gemme. Che cosa dunque vi può essere di comune con la croce di smalti? Ma, osserva il Grisar, la croce di Simmaco pesava dieci libbre; ritrovata da Sergio, la si vide entro una cassetta d'argento e ricoperta da un guancialetto serico: ora, per l'appunto la croce di smalto pesa dieci libbre, e sta in una cassetta d'argento, ed ha su di sè un guancialetto di seta ricamata. Rispondiamo: Non è provato che la croce di Simmaco sia quella di Sergio; la *capsella* della croce gemmata e quella della smaltata furono ambedue rifatte, come vedremo, nel IX secolo; il guancialetto di seta potè stare tanto nell'una che nell'altra. E così cadono anche queste deduzioni molto secondarie.

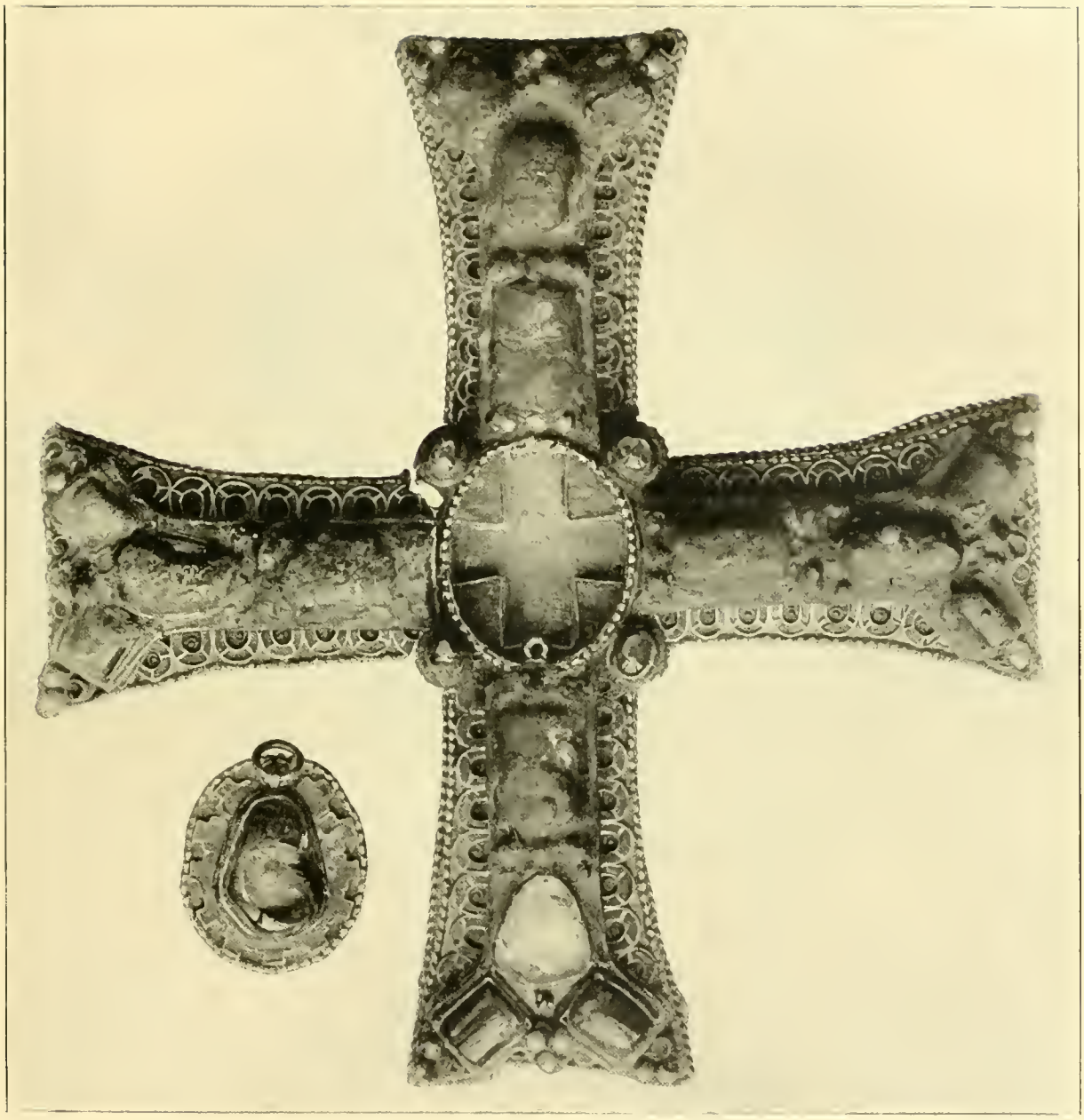
Liberatici da tali capziose argomentazioni, constateremo come la descrizione della vita di Sergio I alluda invece con molta esattezza al tipo della nostra croce con gemme. E in essa infatti, lo confessa candidamente il Lauer, ed anche il Grisar, furono trovate, in un conglomerato di mastice e di balsamo riempiente il piccolo scrigno del centro, le reliquie della vera Croce [30]. Tuttavia, per sostenere la tesi, per dar fede al tardo racconto di Giovanni diacono, redatto su opuscolo anonimo di poco anteriore, il Lauer e il Grisar arzigogolano sulla possibilità di uno scambio di reliquie [31]. Non s'accorsero che persino le figurazioni della croce smaltata son contro di loro, giacchè l'essere stato prescelto dall'artista il ciclo della infanzia di Gesù, anzichè quello della passione (al centro è proprio la Nascita, e sotto è la Presentazione al tempio) dimostra che la reliquia si riferiva ai primi anni della vita del Salvatore, e non agli ultimi.

Mi sembra dunque di aver chiarito l'essenza di un equivoco che, spiegabile nell'XI o XII secolo, dopo cioè un lungo periodo d'oscurità e di confusione incominciato alla fine del IX, ma non giustificabile in studiosi moderni che l'han voluto corroborare con la loro grande dottrina, ha trascinato altri archeologi e storici dell'arte sino ad oggi.

La descrizione degli oggetti arrecherà conferma alle deduzioni storiche.

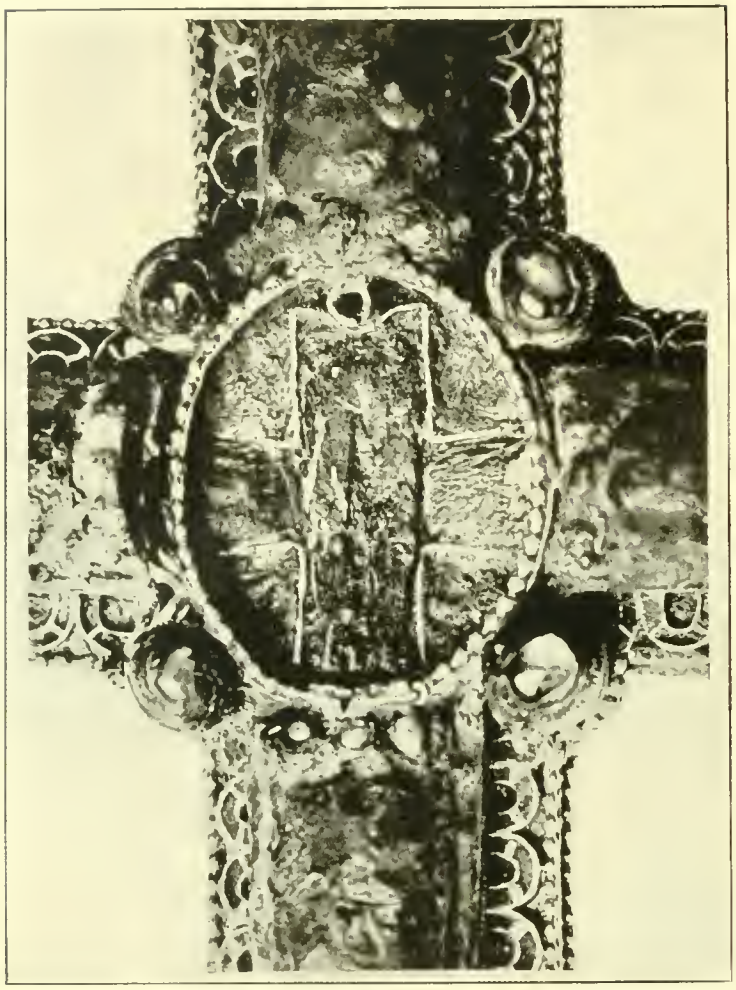
La croce gemmata misura cm. 25.5 di altezza per 24.3 di larghezza ed è perciò quasi equilatera. Sull'oro purissimo della sua armatura sono incastrate molte pietre preziose e cioè 12 smeraldi rettangolari, 5 ametiste; una assai grande e 4 piccole, 41 perle che primitivamente erano 68, ma furono rubate. Le perle sono della specie orientale e sono generalmente più grosse di quelle che adornano altri oggetti d'oreficeria del medio evo. Le ametiste hanno tonalità più o meno cariche. Le scure son forse di quella varietà che era detta *iacinthyna*. Ogni braccio termina con due smeraldi, un'ametista, un gruppo di perle.

La croce ha nel recto un piano rialzato sostenuto da elegantissimi uncini a forma di palmette aventi tre dentellature. Il fianco del piano inferiore è invece liscio. La filigrana percorre ogni orlo e circuisce ogni pietra. Le gemme sono fissate sul piano superiore mentre l'inferiore ha un séguito di archettini riempiti di smalti rossi nell'archivolto e centrati da una rosellina d'oro. Nel mezzo della stauroteca è lo scrignetto ovale della reliquia [32], contemporaneo a tutto il resto, e non posteriore, come asse-



TESORO DEL «SANCTA SANCTORUM»: LA CROCE GEMMATA DEL VI SECOLO (?) RECTO. - Il coperchietto del reliquiario del centro è tolto e fotografato a parte. La reliquia del Santo Legno è levata. Le pietre sono ancora cosparse di strati di balsamo sparsi dalle mani dei pontefici nelle cerimonie solenni.

riva il Grisar in appoggio alla sua tesi. Esso, nel recto della croce, ha il coperchio decorato di una grossa amelista circuita da una specie di greca riempita di smalti color palombino. Nel verso, molto manomesso, le lamelle auree divisorie degli smalti formano, attorno al medaglione centrale, pur esso un dì smaltato, quattro gigli stilizzati. Ricordo che aprendo questo scrignetto, al cui coperchio è saldato un anello,

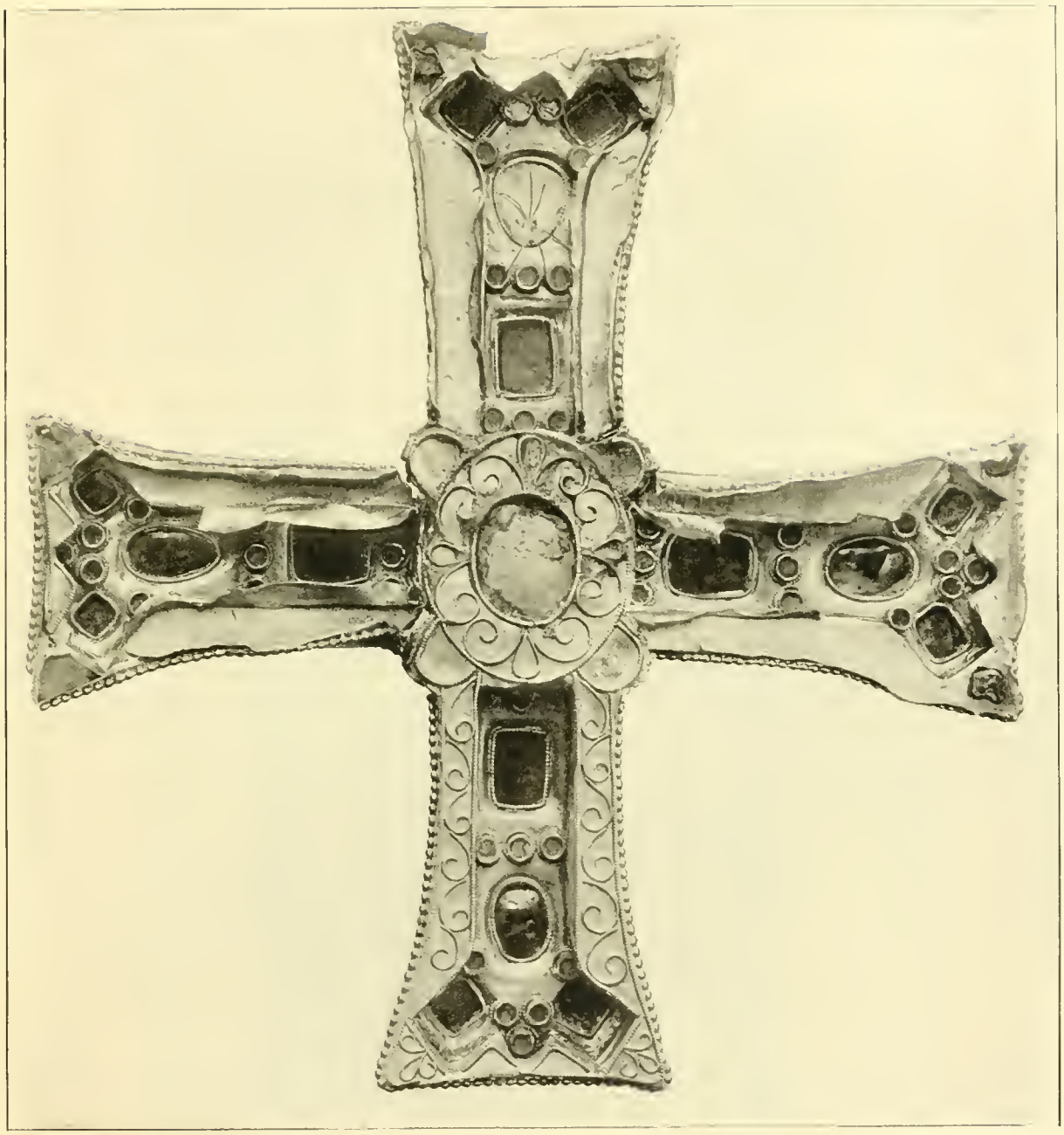


TESORO DEL «SANCTA SANCTORUM»: IL CENTRO DELLA CROCE GEMMATA CON LE RELIQUIE DELLA CROCE.

fu trovata la reliquia della Croce.

Il rovescio dei bracci aveva al centro quattro placche di chiusura e agli orli una decorazione di smalti separati da lamelle auree disposte a volute o incurvate, agli angoli, a forma di giglio. Ma quest'orlo rimane soltanto in un braccio ed è assai danneggiato, mentre le placche sono scomparse. Lo stato attuale di questo verso della croce e l'asportazione di alcune gemme dal recto fanno credere che qualche ignoto rubatore abbia scastrati, dopo lungo e dannoso lavoro, i quattro petali di chiusura, a fine di far saltare dal rovescio le pietre più grosse. In tale operazione gli si ruppe un braccio della croce che appunto si trovò spezzato.

Interessante è il modo d'incastro delle pietre. Forata la placca d'oro e rialzati leggermente gli orli dei fori, si saldò ad essi la fascetta della incastonatura, senza fondo, includente la gemma. La filigrana fu poi adoperata per mascherare il punto d'incontro della placca col castone. Gli smalti rossi



TESORO DEL «SANCTA SANCTORUM»: LA CROCE GEMMATA (VERSO).

(non paiono granati) sono alquanto trasparenti. Più opachi son quelli d'altro colore. Le molte unzioni di balsamo, segno della infinita venerazione per quest'oggetto, hanno formato un mastice duro che è rimasto aderente persino ad alcune pietre.

A qual tempo deve attribuirsi la croce gemmata? Il Grisar, dopo averle sottratto, a beneficio della smaltata, le testimonianze che invece la riguardano, si trovò senza un punto di riferimento e solo ammise che essa dimostrava una grande antichità, forse il

V, o anche il IV secolo. Il Lauer invece, in base all'idea che vi fosse stata la reliquia del prepuzio, optò per l'epoca carolingia ricordando la leggenda di Carlomagno ricevente da un angelo, a Gerusalemme, la detta reliquia [33].

Oggi, rimessa a posto la documentazione e accertato quel che realmente vi era nella croce, noi vediamo che le notizie anteriori al mille confluiscono a quest'oggetto o per lo meno a un oggetto di questo stesso tipo. La notizia contenuta nella vita di papa Sergio (687-701) parla di una stauroteca a forma di croce adorna di gemme e allude persino ai quattro petali esistiti nel rovescio della medesima (nel rovescio della smaltata non erano quattro, ma uno poichè non vi è l'interruzione centrale). Il successivo *Ordo* del sec. VIII dice che la stauroteca portata in processione era con gemme, e dentro vuota per ricevere il balsamo. Per di più la reliquia del santo Legno fu trovata a posto. Perciò tutto favorisce un ravvicinamento della croce gemmata con quella rinvenuta da papa Sergio. E per l'altra di Simmaco? È assai meno probabile, giacchè come ammette anche il Grisar, della reliquia posta da Simmaco nell'oratorio della Croce al Vaticano, si ha ricordo anche in tempo assai posteriore a Sergio [34].

Dunque la prima notizia sarebbe quella della vita di Sergio. E poichè vi apprendiamo che la croce era a suo tempo così vetusta da rimanere negletta, pur con tanto pregio d'oro, di gemme e di reliquie, in un angolo della sacrestia vaticana, bisogna riportarne la data almeno di un secolo addietro e cioè al secolo VI. Vediamo quanto vi corrispondano i raffronti artistici che, in simili oggetti, sono estremamente difficili.

Il Lauer, pur fissandosi all'epoca carolingia, non potè fare a meno di ricordare le corone del tesoro di Guarrazar (VII sec.); il Grisar rilevò che la croce di Giustino II (565-578) nel tesoro di San Pietro di Roma è di braccia più disuguali, non ha ornati così puri e classici, non ha pietre preziose distribuite con sì fine discernimento ed inoltre è provvista di ciondoli superflui che non si vedono ancora nella nostra. A proposito dei ciondoli rilevo tuttavia che nel mosaico delle Sante Rufina e Seconda al battistero lateranense, del V secolo, si scorgono croci gemmate con pendagli.

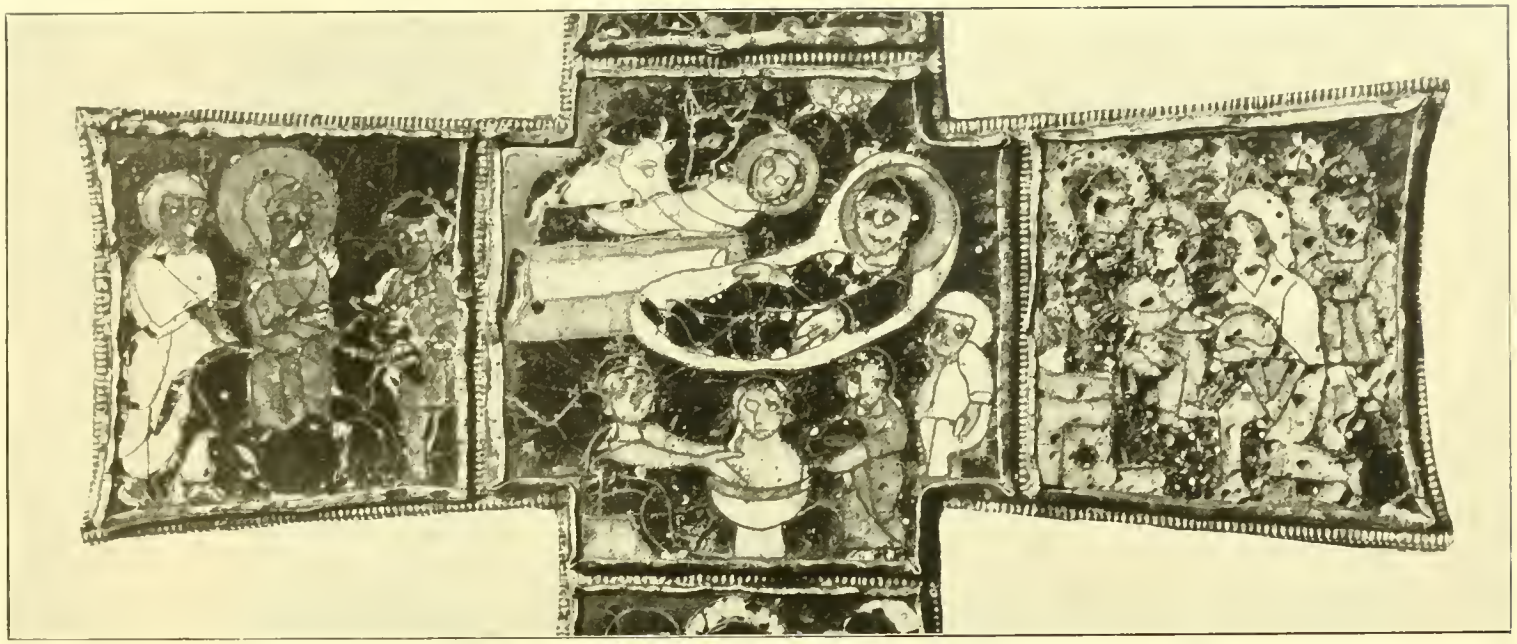
Ma vi sono altri argomenti per giudicare l'antichità della nostra croce.

Noto anzitutto come le oreficerie carolingie siano generalmente sovrabbondanti di pietre e di smalti ostentati fino all'eccesso. Si vedano in proposito la croce detta di Berengario a Monza, la Corona Ferrea di Monza, il reliquiario del Dente pure a Monza [35]. Invece qui, come bene ha osservato il Grisar, la distribuzione di gemme e paste vitree ha quella disciplina che riflette ancora lo spirito dell'antichità classica. Qualcosa di ugualmente composto è nella croce di Giustino; però essa, anche tralasciando i ciondoli notati dal Grisar, non può mettersi a confronto con la nostra. Il lavoro di questa finissimo e appiattito, espressione pura di arte bizantina, contrasta col senso spiccato del rilievo che animò l'artefice della nostra croce.

È pur vero che la mancanza delle quattro placche mobili di chiusura del rovescio ci sottrae forse un elemento di giudizio, ma in ogni modo l'ornato a *cloisonnage*, rimasto sugli orli, non fa credere che vi fosse del lavoro a sbalzo, come nella croce di Giustino.

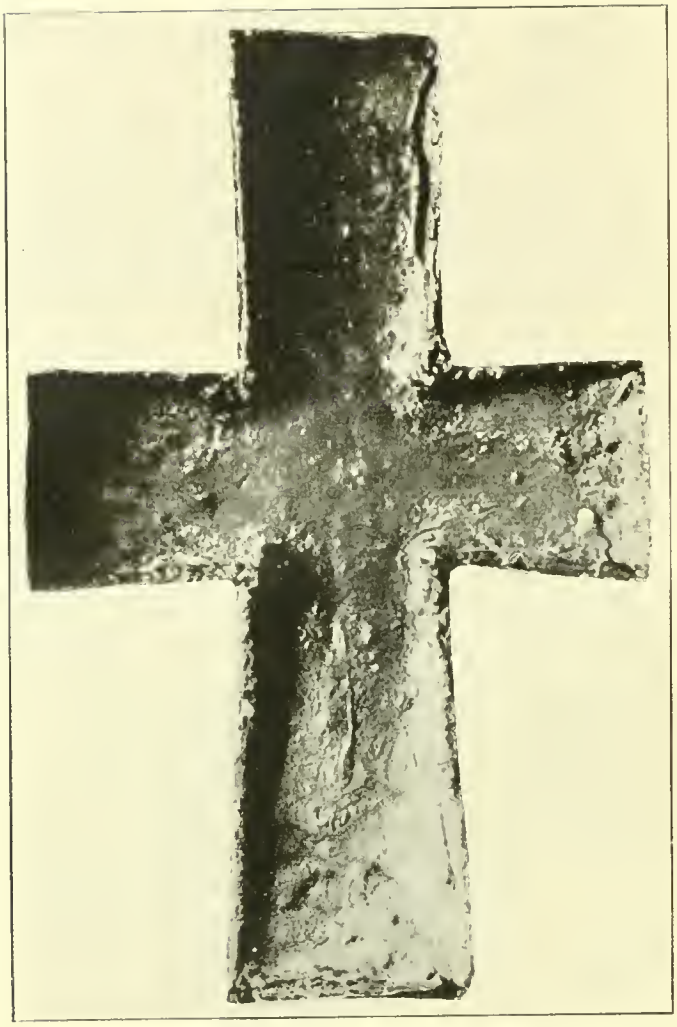
TESORO DEL «SANCTA SANCTORUM»: PARTICOLARE DELLA CROCE SMALTATA (ANNUNCIAZIONE E VISITAZIONE).

Per di più le tipiche geometrizzazioni a giglio, le volute e gli archettini ci riportano a quella incompiuta assimilazione di forme romane che appare in taluni lavori barbarici. Ed anche ad essi fa pensare il contrasto fra il rosso dei granati, o degli smalti [36], e l'oro; il taglio grossolano delle pietre e il loro incastonamento certo non raffinato come nella croce di Giustino; lo stesso lavoro « a giorno » dei fianchi; la tecnica del



TESORO DEL «SANCTA SANCTORUM»: PARTICOLARE DELLA CROCE SMALTATA
(FUGA IN EGITTO, NATIVITÀ, I MAGI)

TESORO DEL «SANCTA SANCTORUM»: PARTICOLARE DELLA CROCE SMALTATA (PRESENTAZIONE AL TEMPIO E BATTESIMO).



ROVESCIO DELLA CROCE SMALTATA (SI VEDONO LE INCROSTAZIONI DI BALSAMO). (*dal Grisar*).

cloisonnage. Ma di quale arte barbarica? Perchè vi sono forti differenze fra l'arte gotica, la longobarda e la carolingia. Orbene, fra queste tre è la prima che ha maggiori affinità con la nostra croce. Le altre due sono assai più lontane della gotica dai caratteri dell'arte classica e dagli antichi criteri decorativi ancora palesi nel nostro oggetto. Vi è tutto un gruppo d'opere d'oreficeria, tutta una serie di tesori che si prestano a svariate comparazioni: cito appena il fondo di Petrossa (Rumenia), i tesori, scavati in Ungheria, di Nagy-szent-miklos e di Szilágy-Somlyó, gli oggetti scoperti in vari tempi a Kertch (Russia Meridionale), la falera di Siberia, le fibule di Norcia, di Fano, d'Imola ed altre della coll. Castellani, del Museo di Torino, del Museo Capitolino, la patena del vescovo Paterno trovata a Malaja Peresetscheppina, la perduta corazza di Teodorico, le più antiche corone di Guarrazar [38].

In questi gioielli si rivede il contrasto degli smalti rossi predominanti, verdi e d'altri colori sul fondo aureo il quale ha ordinaria-

MUSEO CRISTIANO DEL VATICANO (TESORO DEL «SANCTA SANCTORUM»): TECA D'ARGENTO CRUCIFORME PER LA CROCE GEMMATA LAVORO A SBALZO DEL SEC. IX.

mente più superficie che negli oggetti d'arte carolingia [39]: riappaiono le fascie di smalti divise in caselle quadrangolari da interruzioni di striscioline d'oro [40], e poi taluni aggruppamenti delle gemme che sono tagliate in forme varie ed incastonate a mezzo delle note fascette orlate di filigrana [41]; e poi ancora gli ornati di volute isolate o ricorrentisi [42], gli archetti [43], che ricordano pur quelli dei pettini barbarici, i fiorami geometrizzati [44], i trafori [45].

Poichè d'altra parte i documenti ci riporrebbero all'epoca cui appartiene d'ordinario questa suppellettile, e cioè fra il V e il VII secolo, (non è del tutto escluso che la nostra croce, anzichè di Sergio, sia quella che papa Ilaro ripose nel V sec. nell'oratorio della Santa Croce al Laterano), io credo che s'abbiano prove e controprove per ritenere che la nostra croce sia un esemplare straordinario di quei mirabili lavori d'oreficeria del V-VI secolo che vennero di moda nell'ultimo impero quando appunto molti barbari si fecero premura d'offrirli alla basilica eretta da Costantino sopra la « memoria » del principe degli Apostoli [46].

Mentre la croce di gemme ha richiesto nuove indagini, per quella di smalti [47] il discorso sarà più breve, dato che fu più volte descritta, e dato pure che le questioni storiche ad essa attinenti sono state già discusse.

La croce misura 27 centimetri di altezza e 3.7 di spessore. Una delle facce, che non ha ornamenti d'oro fuorchè un cordone di perline che orla i bracci e divide i singoli quadretti di smalto, ha sette storie del ciclo dell'Infanzia di Cristo [48] riprodotte in *cloisonnage*: l'Annunziazione, la Visita di Santa Elisabetta, il viaggio a Bethlem, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al tempio, il Battesimo di Gesù.

Le scene sono state composte nell'ambito di cassettine metalliche i cui lembi appaiono sugli orli. Fra cassettina e cassettina esiste il cennato cordone aureo. I varii colori sono divisi gli uni dagli altri da lamelle d'oro saldate sul fondo; e, in quanto ai tipi dello smalto, noto che sono translucidi il verde, due toni di rosso, il giallo avana; opachi invece il roseo, il bianco, l'azzurro, il giallo e il paonazzo.

Lo stato degli smalti è abbastanza buono, tranne che nella scena dell'Adorazione dei Magi, ove sonvi delle foracchiature che forse provengono da alterazioni della pasta vetrina per l'azione di qualche agente esterno.

La fronte opposta non ha ornati ed era soltanto ripiena fino a mezza altezza di una pasta balsamica bruna indurita, raschiata la quale apparve, a un centimetro dall'orlo, una lastrina d'oro a forma di croce e della grandezza della croce stessa. Essa era sostenuta sopra lo spazio più basso e vuoto da cinque sporgenze quadrangolari d'oro a mo' di cassettine, saldate sul fondo, separate fra loro e disposte a forma di croce nel mezzo del reliquario. Agli estremi, detta lastrina poggiava su speciale resina o balsamo fuso. Infine, per rattenerla, due striscioline d'oro attraversavano perpendicolarmente i bracci trasversali, vicino al centro. L'ornato della lastrina consiste in un orlo lineare a sbalzo corrente tutto attorno, ed in una croce lineare esegnita nello stesso modo al centro. Perciò questo *petalum aureum*, unico e non quadruplice come doveva esser l'altro scomparso della gemmata, servì propriamente a coprire la reliquia situata non entro le quat-

MUSEO CRISTIANO DEL VATICANO (TESORO DEL «SANCTA SANCTORUM»): FIANCO DELLA TECA CRUCIFORME: Le Marie al Sepolcro, Cristo appare ai discepoli sulla strada di Emmaus (Luca XXIV, 18), Pietro e Giovanni trovano due pannolini funebri nella tomba vuota di Gesù (Joh. XX, 3-6).

FIANCO DELLA TECA ARGENTEA CRUCIFORME.
Cristo invia i suoi discepoli ad insegnare a tutti i popoli (Matth. XXVIII, 18-19).

tro cassettine che son ripiene di mastice duro e sembra abbiano avuto sempre funzione di supporti, ma fra le medesime.

Ed ora accenniamo al fianco. Esso è decorato da dodici formelle rettangolari contenenti una iscrizione a smalto in alveoli rapportati. In un restauro, eseguito forse in seguito a quella stessa manomissione che la croce patì quando le fu tolta la reliquia, le formelle ebbero una collocazione arbitraria sì che alcuni tratti dell'epigrafe appaiono invertiti o rovesciati e, aggiunta la difficoltà delle molte abbreviazioni, è assai difficile cavarne un senso. Il Grisar e il Lauer vi almanaccarono inutilmente e solo il padre S. Scaglia [49] propose una spiegazione che, se non è in ogni parte sicura, basta però a rivelare la persona del donatore, cioè il Papa Pasquale. Ed essendo la croce sicuramente anteriore al mille, deve identificarsi col primo di questo nome (817-824) [50].

Lo stile e la tecnica ci riportano anch'essi agli inizi del secolo nono. Già il Grisar aveva rilevato dei rapporti con l'arte del tempo di Giovanni VII (705-707), e cioè posteriore a quel Sergio cui la croce avrebbe dovuto, secondo il suo ragionamento, essere anteriore. Infatti talune scene si direbbero per lo meno ispirate ai soggetti analoghi di alcuni riquadri del tempo di Giovanni VII eseguiti in mosaico nella vecchia basilica Vaticana [51].

Ma su quell'arte vi è nella nostra croce,

FIANCO DELLA TECA ARGENTEA CRUCIFORME. - 1. I discepoli d'Emmaus annunciano la Risurrezione a San Pietro e agli altri apostoli (Luca XXIV, 33). - 2. Gesù appare ai suoi discepoli e domanda perchè si turbino (Luca, XXIV, 37-39). - 3. Il Cristo appare ad un suo discepolo che vuol trattenerlo. - 4. Gesù appare ai suoi discepoli e li benedice (Luca XXIV, 51) ovvero: Gesù che benedice e pronuncia le parole: « La pace sia con voi » ai discepoli rinchiusi (Giov. XX, 20).

anche tenendo conto della materia e delle proporzioni diverse, un regresso verso forme più schematiche e, al tempo stesso un progresso verso un movimento maggiore.

Il Van Marle, nella sua recente opera [52], ha ben fissato l'evoluzione della pittura romana fra l'VIII e il IX secolo. La corrente bizantina suggerisce dei temi iconogra-

FIANCO DELLA TECA ARGENTEA CRUCIFORME.
Le sante donne annunciano la resurrezione agli apostoli (Luca, XXIV, 9).

FIANCO DELLA TECA ARGENTEA CRUCIFORME.
La cena d'Emmaus (Luca, XXIV, 30).

fici. la corrente barbarica ne offre libere varianti che tendono a un dinamismo ignoto agli orientali e introducono partiti decorativi di gusto nordico. La solennità della tradizione romana serve talvolta a comporre queste due influenze in una risultante organica di grande efficacia. Così, accanto all'arido mosaico dell'abside di San Marco, vi è la scena vivace dell'abside di Santa Maria in Dominica. In Santa Prassede dove tutto è lineare, schiacciato, a colori contrastati, sorprende la viva scena della discesa di Gesù al Limbo, esistente nella cappella di San Zenone. E poco tempo dopo Pasquale I, si avrà il possente affresco dell'Ascensione nella chiesa sotterranea di San Clemente, uno dei capolavori della pittura italiana, altomedievale. Pochissimo avanti, e cioè ai tempi di Leone III (795-816), il musivario dei S.S. Nereo ed Achilleo darà sull'arco trionfale una versione superba della misteriosa scena della Trasfigurazione. Anzi vi si scorge a sinistra l'episodio dell'Annunciazione espresso in forme identiche a quelle della nostra Croce. Perciò, seguendo l'evoluzione della pittura romana fra il VII e il IX secolo, riesce abbastanza evidente che la croce di smalti è un prodotto locale [53] di questo periodo e che anzi può bene attribuirsi alla data contenuta nella iscrizione dedicatoria apposta sul suo fianco.

Ove si volesse ancora una prova basterebbe il confronto con le due cassettine che rinchiudono le croci e che furono eseguite, come ne accerta una iscrizione, a tempo di Pasquale I. Ma di esse, più avanti. A complemento delle notizie sulla croce faccio osservare che i suoi smalti hanno pure ri-

MUSEO CRISTIANO DEL VATICANO (TESORO DEL «SANCTA SANCTORUM»): TECA ARGENTEA DELLA CROCE SMALTATA. LAVORO A SBALZO DEL SEC. IX.

scontro in opere dell'VIII-IX secolo.

Il *cloisonnage*, smalto in alveoli rapportati, è assai antico. Sono d'accordo col Sangiorgi nel credere che alcune *crustae* d'origine alessandrina con figurazioni vitree profilate d'oro, possano ritenersene quasi gli antecedenti [54]. Però un vero smalto *cloisonné* non appare che nel VI secolo, quando la giustaposizione degli alveoli di riporto contenenti vetri colorati fa pensare all'analogia dei lavori di commesso in *crustae* di pietre o di smalti, e alla possibilità di ottenere qualche cosa di più dei grossolani ornati sul tipo, ad esempio, di quelli eseguiti sulla croce di gemme che studiammo più avanti.

Appartengono a questa prima fase, una fibula del British Museum con ritratto femminile e forse l'*encolpion* della contessa Dzyalinska [55]. Ma in questi esemplari colpisce subito il grosso spessore delle lamine divisorie che inoltre sono assai rade dato che non ci s'indugia in particolari, nè in tonalità intermedie. La evoluzione di questa tecnica è lenta, cosicché la nostra croce, di parecchi gradi superiore, è appena all'alba di quella mirabile fioritura che si manifesterà fra il X e il XII secolo. Può dirsi anzi un prodotto di transizione fra quello che chiamerei commesso largo e il commesso sottile, poichè già si cominciano a segnare con scioltezza le pieghe interne dei vestiti, già si tentano scene complesse in cui solo di rado le figure non si distinguono nettamente le une dalle altre. Curata con raffinatezza è l'alternanza fra smalti opachi e trasparenti, in modo da provocare effetti straordinari. Certi bianchi lattiginosi, certi verdi translucidi, certi gialli non hanno riscontro che nell'altare di Vuolvinio a Sant'Ambrogio di Milano, o nella Corona ferrea [56], ambedue della prima metà del IX secolo. E un certo rosso vinoso è quel medesimo che dal Kondakoff è indicato come caratteristico per gli smalti della seconda età d'oro bizantina [57]. Come mai quindi può essere venuto in mente di paragonare le elaborate scene di questa croce coi timidi tentativi di decorazione del VI secolo?

Ma vi è di più. Nel Victoria and Albert Museum di Londra la cosiddetta Beresford Hope-Cross costituisce un parallelo perfetto. Vi si vedono da una parte la Vergine orante fra Santi, dall'altra la Crocefissione [58]. Orbene, il Dalton stesso che, seguendo la comune sentenza, aveva attribuito la croce del Sancta Sanctorum al VI-VII secolo, è costretto a porre la Beresford-Hope Cross all'VIII o IX, anche a causa della speciale fattura degli smalti, tra cui molti translucidi. Ci sembra perciò che non debba esservi alcun dubbio sulla appartenenza della nostra croce al tempo di Pasquale I.

Come ha già osservato il Toesca [59], e prima di lui il Grisar, le due custodie argentee delle croci sono lavori non solo di una stessa epoca, ma, si può dire, di una stessa mano. Perciò l'iscrizione che papa Pasquale I fece incidere sulla capsella cruciforme della gemmata [60], vale anche per la rettangolare della smaltata [61]. La prima ha sul coperchio le figurazioni seguenti: Cristo fra i dottori, il miracolo di Cana, la istituzione della Eucaristia, Cristo fra San Pietro e la Madonna, l'Apparizione di Cristo agli Apostoli dopo la Resurrezione (?).

E nei lati vi sono queste scene: L'Apparizione di Cristo alle pie donne, l'Incredulità di Tomaso, la Visita delle pie donne e dei discepoli al sepolcro, l'Apparizione di

Cristo ai discepoli di Emmaus, l'Apparizione a San Pietro ed altri episodi del Risorto, frequenti in questo periodo, come notò il Beissel.

La teca della croce smaltata ha, sul coperchio, il Cristo in trono fra i SS. Pietro e Paolo: sopra di essi, in clipei, stanno due angeli. Sulle sponde, l'Annunciazione, la Visitazione, similissima a quella figurata negli smalti della croce, la Natività, anche questa similissima a quella figurata a smalto, i tre Magi sulla strada di Bethlem, un pastore con quattro pecore che indica la stella, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio, l'Agnus Dei fra i simboli evangelistici.

Come si vede, il ciclo dell'infanzia è stato svolto sulla teca della croce smaltata; quelli della maturità di Cristo e dei suoi miracoli *post mortem* sono stati messi sulla teca della gemmata. Questa è ancora una conferma delle nostre constatazioni sull'uso delle due croci, poichè indica che l'argentiere di papa Pasquale I sapeva che la smaltata conteneva una reliquia attinente all'infanzia del Salvatore e la gemmata una reliquia della sua passione redentrice.

L'artefice, mentre non osa andare più in là di un rilievo molto appiattito i cui particolari sono segnati da righe profondamente incise, è invece vivacissimo nel muovere le sue figure e, pur servendosi di elementi iconografici tradizionali, si prende non di rado delle libertà. Abbiam visto che talune scene della teca cruciforme non sono bene spiegabili. Questo ci riporta a quell'incontro di tendenze, la barbarica e l'orientale, di cui come già dicemmo, si ha traccia nell'arte romana fra l'VIII e il IX secolo [62].

CARLO CECCHELLI.

(Il seguito al prossimo fascicolo)

---

(1) Sul valore politico e religioso dell'insediamento dei papi al Laterano vedi la tesi da me svolta nello scritto: *Il battistero maggiore della cristianità e la basilica del Salvatore in Laterano* (*Nuova Antologia*, 16 febbr. 1925).

(2) Per i nuovi scavi del battistero vedi il mio studio citato ed inoltre lo scritto di FILIPPO e COSTANTINO SNEIDER, *Sulle antiche costruzioni nel battistero lateranense*, pubblicato con interessanti rilievi nel fascicolo: *Nel XI' centenario della dedicazione della Arcibasilica lateranense del S. S. Salvatore: IX novembre CCCXXII - IX novembre MCMXXII'* - Roma, Sansaini s. a. (ma. 1925), p. 61 segg.

(3) Stava infatti nel campo lateranense la statua equestre di Marco Aurelio che nel 1538 fu trasportata sulla piazza del Campidoglio.

(4) Io peraltro reputo che fosse costantiniana. Mi basti l'osservare che il triclinio del palazzo di Costantino a Treviri ha un'abside grandiosa con un deambulatorio che molto rassomiglia a quello demolito della Lateranense.

(5) H. GRISAR, *Note topografiche e storiche sulla più antica residenza dei Papi al Laterano* (*Civiltà Cattolica*, Quad. 1234, 16 nov. 1901, p. 479).

(6) È inutile che accenni alle notissime figurazioni del Laterano medioevale, in primo luogo quelle dell'Heemskerk riprodotte dall'EGGER, dall'HUELSEN, etc.

(7) V. la pianta degli scavi del 1853-1890 offerta dal CORVISIERI e STEVENSON e riprodotta dal LAUER, *La palais de Latran*, e da me nell'anzicennato studio della *Nuova Antol.*

(8) Sull'evoluzione del tipo della *domus* romana attraverso il medio evo mi permetto rinviare ad alcuni studi che spero di pubblicare tra breve. Intanto qui rilevo, per ciò che ci occorra, che l'atrio coperto delle antiche *domus* patrizie si trasforma in un grande cortile sul quale prospettano la facciata del palazzo interno (cioè la vera casa d'abitazione) e la fronte postica della zona anteriore ove sono aule di ricevimento, oratorii e la guardia di palazzo. Un *palatium exterius* precedente una corte, che fu erroneamente creduta il resto di un'aula basilicale, è il cosiddetto palazzo di Teodorico a Ravenna, mentre la fronte di un *palatium interius* è quella del vero palazzo di Teodorico figurata sui mosaici di S. Apollinare Nuovo. Per i raffronti col tipo delle *domus* laterana vedi la pianta pubbl. dal GRISAR in *Civiltà Cattolica* vol. 4, fasc. 1356, 6 dic. 1906, p. 675.

(9) V. i recentissimi studi dell' HUELSEN nella *Miscellanea Ehrle*.

(10) Vedi GRISAR: *Le biblioteche nell'Antichità clas.*

sica e nei primi tempi cristiani in *Civiltà Cattolica*, 1902, sec. XVIII, t. VIII, p. 463 segg.; LAUER: *Notes sur les fouilles du Sancta Sanctorum a Rome* in *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, juin 1900, p. 324; (fr. pure in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1900, t. XX, pagine 251-287, pl. VI-X).

(11) Mi basti citare le opere fondamentali del ROHAULT DE FLEURY: *Le Latran au moyen-âge*, Paris, 1877, e del LAUER: *Le palais de Latran*, Paris, 1911.

(12) *Liber Pontificalis E. R.*, ed. DUCHESNE vol. I, o ed. MOMMSEN in *Mon. G. H.: Auctor Antiquiss.* (*Gester. Pontificum Roman.* Berolin. 1898, I, p. 47 ss.).

(13) *Inventaire du trésor d. St. Siège sous Boniface VIII* (*Bibl. de l'Ecole des Chartes*, 1882-88: XLIII, p. 277 e segg., 626 e segg.; XLV, p. 31; XLVI, p. 16 segg.; XLIX, p. 226 segg. V. pure F. EHRLE: *Zur Geschichte d. Schatzes der Bibliotek u. des Archives der Päpste im XIV Jahr. Arch. fur Litter. u. Kirchengeschichte* I, p. 1 e segg.; 228 e segg.; II, p. 670 e segg.; IV, p. 193 e segg.). Sono studi che riguardano specialmente il tesoro della sede Apostolica.

(14) *Le trésor du Sancta Sanctorum*, in *Monuments et Memoires de l'Acad. des Inscript. et Belles Lettres — Monuments Piot*, vol XV, I e II, 1906. V. pure in *Revue de l'art ancien et moderne*, luglio 1906, p. 5 e *Le Moyen-âge*, luglio-agosto 1906, p. 5.

(15) *Die Römische Kapelle Sancta Sanctorum and ihr Schatz*, Freiburg im Br., 1908. L'ediz. italiana condotta sugli studi apparsi nel 1906 sulla *Civiltà Cattolica*, è dell'anno 1907.

(16) *Il Tesoro di San Giovanni in Laterano fino al secolo XV*, in *Bollettino d'arte del Ministero della P. Istr.* serie I, 1909, p. 19 segg.

(17) Vedi le citazioni già fatte. Si aggiunga la comunicazione fatta da JVBARV sul tesoro del S. Sanctor., in *Etudes*, Paris 1905, vol. 101, p. 721.

(18) Il Lauer ha discrete riproduzioni in fototipia fuori testo, ma cattive nel testo. Il Grisar ha qualche tavola a colori in cui è però da dubitare sulla corrispondenza di molte tonalità alle originali. Le figure nel testo son piccole. Il De Nicola ha buone riproduzioni, ma talune di piccolo formato.

(19) Mi dispenso dal descrivere la cappella del Sancta Sanctorum, poichè ciò è stato fatto dal Lauer e, con maggior cura, dal Grisar. È noto che, decorazioni comprese, la cappella appartiene al tempo di Nicolò III (1277-1280) sostituendo nella sua forma attuale l'altra più antica cui accennano i documenti. Gli affreschi che il MUÑOZ: *Roma di Dante*, p. 212, stima del Cavallini, sono invece tolti dal LAVAGNINO (*Pietro Cavallini* in «*Roma*» agosto-settembre 1925) a questo artista.

(20) CENCIUS: *Liber censuum Ecclesiae Romanae* ed. P. FABRE (et L. DUCHESNE), Paris, t. I (1905), pagg. 296 *e* 310.

(21) In DE ROSSI: *Inscriptiones christianae U. R.*, t. II, pars. I, p. 34.

(22) *Lib. Pont.*, t. I, p. 143 — *Stephanus*, II, n. 232.

(23) Vita di Gregorio IX, incorporata nella raccolta del card. d'Aragona e compilata forse da Giovanni da Ferentino (MURATORI: *Rer. Italic. S.*, t. III, pars. I, p. 587).

(24) Il diacono si valse di un *Liber de Sanctis Sanctorum* di poco più antico (vedremo parlando dello scrigno di Leone III che questa denominazione: *Sancta sanctorum* è tarda, perchè prima del 1000 non ve n'è traccia). L'operetta del diacono è stampata dal MIGNE P. L. t. 78, p. 1379 e ristampata dal LAUER in append. a *Le palais d. L.*

(25) Naturalmente con Giov. diacono si accordano tutti quelli che vengon dopo, come Nicolò Signorili, l'erudito illustratore di reliquie del tempo di Martino V (Catalogo in *Cod. Vat. Lat.* 3536, fot. 55).

(26) GRISAR in *Civiltà Cattolica*, vol. 2 fasc. 1344, 9 giugno 1906, p. 725, III, *Die röm. Kapelle*, p. 93.

(27) *Lib. Pontif.*, ed. DUCHESNE, I, p. 371, *Sergius*, n. 162.

(28) *Lib. Pontif.*, t. I, p. 261, *Symmachus*, n. 79.

(29) *Lib. Pontif.*, t. I, p. 242, *Hylarus*.

(30) «Le couvercle qui s'enchâsse à l'interieur de la boîte a été soulevé; au-dessous, après avoir gratté une couche de baume, on a rencontré la relique du bois de la croix, dans une case d'or cruciforme, fixée à la boîte ovale. Les parties vides sont remplies par du mastic». *Op. cit.*, p. 51. Il GRISAR non ne fa cenno negli articoli della *Civiltà Cattolica*, ma lo confessa anch'egli nel vol.: *Die röm Kap.* p. 88-89, offrendo anzi una fot. del centro del reliquiario.

(31) Ammesso lo scambio, è facile per essi dimostrare che, tolta la reliquia del Santo Legno dalla croce di smalti e posta in quella di gemme, non rimanesse più nulla per la prima, dove infatti nulla si trovò, essendo stata, come si disse, furata la reliquia del prepuzio nel 1527. Ma lo stesso impasto di balsamo doveva avvertirli che il frammento del santo legno stava nella custodia della croce di gemme da assai prima del sec. XVI. Ciò malgrado il GRISAR insiste che in un primo tempo vi era la reliquia del prepuzio (p. 93).

(32) Largo m. 0,015, alto m. 0,05, spesso m. 0,03.

(33) GERVASIO DI TILLBURY: *Ostia imperialis* in *M. Germ. Hist.* XXVII, 386 — e *Legenda Aurea* ed. Graesse, p. 86 (nella *Legenda* si dice pure che la reliquia fu trasferita al Sancta Sanctorum). Il *Lauer* ricorda pure che Carlomagno aveva in effetti regalato una croce ad Adriano I (Lettera del *Codex Carolinus* - *Mon. G. H. Ep. merov. et Karol aevi*, t. I, p. 611; nella lettera il papa dichiara che detta croce sarà eternamente custodita nella sua Chiesa). Rammenta inoltre la croce stazionale donata dallo stesso Carlomagno a Leone III (795-816) e rubata sotto Pasquale I (817-824) per cui fu dovuta rimpiazzare da Leone IV (817-855) (v. L. P. II, p. 110). Ma tutto questo sfoggio di cultura non serve a dar notizie che valgano a identificare la croce di Car-

lomagno, o quella di Leone IV con la nostra.

(34) «Ubi vivificae Crucis vexillum servatur». Descriz. del sec. VIII in DE ROSSI: *Inscript. chr. U. R.*, t. II, pars. I, p. 227.

(35) Per la croce detta di Berengario, vedi il *Dictionnaire d'arch. chrét. et de liturgie* di CABROL-LECLERQ (art. *Croix et Crucifix* di LECLERCQ, p. 3104, fig. 3403). La Corona Ferrea è stata dal Molinier e da me confrontata con lavori dell'età carolingia: v. *Arte Barbarica cividalese*, in *Memorie storiche forogiuliesi*, anno 1923, testè uscito - aggiunte e rettifiche alla parte V. Anche per il reliquiario del Dente vedi il citato mio studio parte VI: *La «pace» del duca Orso* in *M. St. For.* 1922).

(36) Ancora gli studiosi non si sono messi d'accordo se la *verreterie* rossa di questi gioielli barbarici, sia composta di granati o di smalti. Il DE BAYE: *Les tombeaux des Goths en Crimée*, in *Mémoires de la Soc. nat. des antiquaires de France* t. LXVII, Paris, 1908, p. 12-13 estratto, sta per i granati ed anzi descrive la loro tecnica d'incastro. Ma è pur vero che la regolarità delle superfici piatte, la mancanza di rifrazioni interne, e gli stessi tipi d'alveoli denunciano, nella grande maggioranza degli oggetti, il vetro e non la pietra. Nel caso nostro non mi sembra che esista alcun dubbio dato pure che vi sono smalti d'altro colore.

(37) Rimando per notizie sul *cloisonné* e sullo *champlevé* barbaro a quello che scrissi nel citato studio sull'*Arte barbarica cividalese* parte V, in *Mem. stor. forog.* XVIII, 1922).

(38) Molti di questi oggetti si possono vedere riprod. nel II vol. di *St. dell'Arte* del VENTURI e nell'opera recente dell'ABERG: *Die Goten und Iargobarden in Italien*, Appsala 1923, preziosa per le sicure destinazioni del materiale delle neccopoli gotiche e langobarde scavato in Italia. Per il materiale di Kertch vedi DE BAYE, *Le Goths de Crimée*, «Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France», t. LXVI, Paris, 1907. Sul tesoro di Szilagy-Somlyo vedi pure DE BAYE, *Le Tr. de S.S.*, «Memoires de l'Acad. des I. et B. L.», 1892. Quasi tutti i materiali ungheresi sono poi raccolti nell'HAMPEL, *A Régibb Középkor Emlékei magyarhouban*, Budapest, 1894. Il tesoro di Petrossa fu pubblicato da ODOBESCO, *Le tr. de P.*, Paris 1889-1900. Sulle corone di Guarrazar vedi la diffusa notizia di LECLERCQ in *Dictionn. d'arch. chrét. et de liturgie* (art. *Guarrazar*), Paris, 1924. Sulla patena di Paterno v. B. PHARMAKOWSKY in *Jahrb. d. k. deutsch. Arch. Instit.* Berlin, 1913, 3. La corazza di Teodorico, testè rubata, non ebbe, quantunque più volte riprodotta, una esauriente illustrazione. Potrei aggiungere ai materiali citati, la coperta dell'evangelario di Teodolinda a Monza, e la spada di Childerico alla Bibl. Nat. di Parigi, ambedue oggetti d'arte franca, ma molto vicini ai gotici coevi, o quasi. Anche un oggetto langobardo autentico, la croce di Gisuf a Cividale, vedi i citati miei studi d'Arte barb. civ., parte V, e FOGOLARI: *Cividale del Friuli*, ha l'incastonamento di pietre in uso nel tempo (fine VI inizi VII secolo).

(39) Esempi: fibule di Szilagy-Somlyò, di Petrossa, di Kertch, di Pesaro e di Testona (quest'ultime due v. nell'ABERG, cit. pag. 15).

(40) Es.: fibule di Szilàgy-Somlyò, Evangel. di Teodolinda.

(41) Es.: tesoro di Szilàgy-Somlyò. Notevoli in esso la formazione a triangolo o a grappolo che si riscontra anche agli angoli della nostra croce; tesoro di Petrossa, etc.

(42) Tesoro di Szilàgy-Somlyò, fibule di Norcia e di Torino (v. in ABERG, p. 3 e 4), ecc.

(43) Tesori di Szilàgy-Somlyò e di Nagy-Szent-Miklòs — Corone di Guarrazar.

(44) Un giglio sul tipo del nostro è in un fermaglio gotico trovato in Ungheria (v. in HAMPEL cit. vol. I, p. 116). Vedi poi forme floreali stilizzate nel tesoro di Petrossa (ove è pure il tipo delle rosette che si vede al fondo dei nostri archettini) in oggetti di Kertch (DE BAYE: *Les Goths* etc., tav. I), in fibule gotiche trovate in Italia (ABERG cit. p. 8, 18, 19). In una fibula d'Imola (ABERG, p. 22) è persino un tipo di greca che si avvicina a quello notato attorno al *cabochon* della nostra croce. Foglie d'acanto tripetale del tipo di quelle esistenti sui fianchi della croce si vedono nel tesoro di Nagy-Szent-miklos.

(45) Tesoro di Petrossa, corone di Guarrazar, etc.

(46) Il modo strano con cui fu trovata la croce (nascosta cioè nel *secretarium* della bas. Vaticana) fa credere che il suo occultamento avvenisse in forza di qualche sovrastante pericolo. Non può essere la venuta di Liutprando, perchè posteriore a Sergio I. Bisogna quindi pensare o all'assedio di Agilulfo del 593, o all'avanzata di Alboino del 573, o alle invasioni di Vitige e di Totila nella prima metà del 500. Comunque si voglia, siamo sempre nel VI secolo e ciò serve ancora una volta a confermare la data della nostra croce che non è più recente di quest'epoca.

(47) GRISAR, *S. Sanctor und i. Schatz*, p. 62 segg.; LAUER, *Le trésor*, ecc., p. 40.

(48) Poichè non è questo il luogo di dissecire su questioni archeologiche, d'altra parte già messe in evidenza, non starò a fare i confronti con gli Evangeli apocrifi da cui sono ispirate queste scene.

(49) *Nova circa thesaurum sacelli Palatim, in Ephemerides Liturgicae* Jan. 1910, Roma.

(50) Ecco la iscrizione, distinguendo con corsivi i completamenti e separando con tratti verticali là dove termina il relativo frammento. Avverto che negli angoli le lamine di rinforzo hanno nascosto qualche lettera: PE*to* QVAES*o* / QUOD O A*lma* Do MINA / *et r*E-GINA MUNDI H/O*c* H*onorabile* / *re* XILLUM CRVCIS / TI*bi* P *as*CHALIS / ME*re*AR EPISCOP*us* T*uus* / *Offerre*. L'epigrafe, come notò lo Scaglia, ha una specie di *cursus*, è in *quasi* versus. Ho appena bisogno di

far notare che qui «vexillum crucis» non significa «reliquia crucis», ma «emblema crucis». Del resto al Grisar, al Lauer e allo Scaglia saltò agli occhi il contrasto della esistenza di una reliquia della croce in una stauroteca che aveva le figurazioni dell'infanzia di Cristo. Cercarono di spiegarselo con artificiose ragioni, persistendo nel crederla il reliquiario del Santo Legno. A proposito del fianco con l'epigrafe, il Lauer, notando com'esso fosse un po' svasato, emise l'ipotesi assai strana che le relative lamelle provenissero da altra croce. Lo Scaglia peraltro osservò: Come mai si sarebbero adoperati proprio dei frammenti inscritti? Giustissimo. Lo svasamento non offre altra segnalazione all'infuori della maldestra rimessa in opera delle lamelle alla fine del restauro.

(51) GRUENEISEN, *Sainte Marie Antique*, tavole LXV-LXVI-LXVII.

(52) *La peinture romaine au moyen-âge, son développement du 6 jusqu'a la fin du 13 siècle*. Strasbourg, 1921, p. 45 segg.

(53) Per i fautori delle tesi orientalista, bizantinista, germanista. Roma nell'alto medio-evo non avrebbe avuto nulla e sarebbe stata tributaria di ogni manifestazione artistica agli stranieri. Possibile? Possibile mai che tutti i doni dei pontefici, tutti gli adornamenti elencati nel *Liber Pontificalis* non siano stati opera di artefici locali, e che neppure una maestranza esistesse a Roma quando invece le più ovvie deduzioni storiche ci mostrano la persistenza dei collegi d'arte dell'antichità, i quali è assai lecito presumere che si siano fusi nelle corporazioni del m. evo? Riguardo alla nostra croce, sembra a me che la iscrizione, fatta contemporaneamente al resto, abbia le identiche caratteristiche paleografiche delle epigrafi romane dell'VIII-IX secolo (per le quali vedi GROSSI GONDI in *Atti della Pontif. Accad. ro. di Archeol.* a. 1918, p. 149 segg.). Per di più la robusta modellatura di certe figurette, il sapiente panneggio che anche nella sua linearità tende al rilievo, il colorito carico, preso nel suo complesso, e non nel particolare come faceva un mio dotto amico il quale paragonava i lilla ai consimili del codice di Rossano, sono indici delle tendenze romane.

(54) *Collezione di vetri antichi dalle origini al V sec. d. Chr.*, Milano, Bestetti e Tumminelli MCMXIV, p. 75, e tav. LIV. Due frammenti uno con delfino l'altro con pampini, uno proveniente dall'Egitto, l'altro da Roma. Cfr. anche i frammenti del Museo di Napoli del sec. I d. C. proven. da Roma. Il Sangiorgi ricorda il passo di PLINIO, *H. N.* XXXVI, 98: Durat et Cyzici delubrum, in quo filum aureum commissuris omnibus politi lapidis subiecit artifex... Translucent ergo iuncturae tenuissimis capillamentis lenique adfatu simulacra refovent».

(55) La Fibula del B. M. è attribuita dal DALTON: *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911, p. 505 fig. 301, al VI o VII secolo. L'encolpion Dzyalinska è dal MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. VI, *L'Orfévrerie*, Paris 1901, attribuito al VI secolo. Non parlo nè del reliquiario di S. Croce di Poitiers, scomparso al tempo della Rivoluzione Francese e di cui resta un mediocre dis., nè dei vaghi accenni di Cedreno relativi all'icono-tasi giustinianea di Santa Sofia di Costantinopoli, poichè sugli elementi rimasti, non può basarsi alcuna deduzione sicura. Qualche altro smalto barbarico rozzamente figurato vedilo in A. RIEGL, *Die spätrömische Kunst nach den Funden in Oesterreich Ungarn*, Wien 1901, tav. 7 e p. 191.

(56) Per la Croce ferrea vedi quanto dissi in nota più avanti.

(57) *Les émaux byzantins - Collection A. W. Zwenigorodskoï*, Frankfurt, 1892.

(58) DALTON: *Byzantine Art a. Arch.*, p. 506, fig. 302 e p. 507 fig. 303.

(59) *Storia dell'arte italiana* vol. I, p. 425.

(60) + PASCHALIS E PISCOPUS PLEBIs DEI / FIERI IVSSIT (inciso al centro).

(61) Per la prima vedi GRISAR, *S. Sanct. und i. Schatz*, p. 80 segg.; LAUER, *Le trésor*, p. 60 segg.; per la seconda: GRISAR: o. c., p. 97 segg.; LAUER: o. c., p. 50 segg.

(62) La corrispondenza iconografica fra le scene della croce smaltata e quelle della sua teca fanno credere che ambedue siano state fatte in uno stesso luogo; poichè abbiamo detto che gli smalti hanno caratteristiche romane, altrettanto asseriamo per la teca. Siamo confortati dalle osservazioni di Grisar cui non sfuggirono i rapporti delle nostre scene con l'arte romana del tempo.

Serie dell'Iliade (*pag. 169*).

La manifattura, riaperta nel 1823, iniziò questa nuova serie. Ma essa rimase aperta per breve tempo: sicchè venne fabbricato un solo pezzo che forse vuol riprodurre l'episodio di Achille che si ritira sotto la tenda. È uno dei più scadenti usciti dalla manifattura torinese. È privo della cornice e reca intessuto l'anno 1828. È conservato in Torino nel palazzo ducale d'Aosta.

Oltre agli appartamenti di rappresentanza del re e della regina, si volle che anche altri ambienti del palazzo reale di Torino avessero le pareti decorate d'arazzi. Così vennero fabbricate tappezzerie pel piccolo appartamento del re, per l'altro così detto d'estate dello stesso sovrano, ed infine per quello destinato al duca del Chiablese, Benedetto Maurizio, figlio di Carlo Emanuele III. Per questi ambienti si abbandonò il genere storico, e, ad imitazione di quanto avevano fatto le arazzerie fiamminghe e quelle di Lilla e di Beauvais, furono tessuti arazzi nel cui campo figurano scene campestri o villerecce, ispirate ai quadri fiamminghi, di cui la real casa possedeva nei suoi palazzi una ricca e scelta collezione. La produzione di questi nuovi arazzi è però limitata nel numero: ne uscirono infatti dalla manifattura appena sedici pezzi in confronto ai quarantotto delle serie storiche. È limitata pure nel tempo, — al primo periodo cioè di vita della fabbrica, — perchè non risulta che dal 1823 al 1833 sia stato più fabbricato un arazzo del genere campestre. Inoltre, mentre per le tappezzerie storiche si ebbero subito degli eccellenti prodotti, — basti ricordare i primi arazzi della serie di Alessandro e di Cesare, — qui la produzione da principio fu piuttosto scadente e bisogna giungere oltre la metà del Settecento per avere degli arazzi che non oscurassero la fama cui era giunta la manifattura torinese colla fabbricazione di quelli storici. Ripeto qui quanto ho già accennato parlando in genere di autori dei cartoni. Per le serie degli arazzi campestri o villerecci, come per quelli con marine, architetture e stemmi, non si fecero dei piccoli modelli da doversi ricopiare su grandi tele avanti di passarle all'arazzeria; qui il pittore eseguì senz'altro il quadro della grandezza necessaria per essere consegnato all'arazziere.

Serie con scene campestri o villerecce (*pag. 171-177*).

I soggetti, per l'ambiente e pei costumi delle figure, sono di pretto carattere piemontese. Riproducono scene di caccia, ovvero scene campestri, fra le quali ultime figurano balli di contadini, merende all'aperto, partite alle carte od alle bocce, contadini rissanti e contadini intenti ai lavori agricoli. I sedici arazzi si trovano ora a Roma, al Quirinale e a palazzo Margherita, a Torino nel Palazzo della Cisterna e a Monza nella Villa già reale. I cartoni sono conservati in

gran numero nella palazzina di Stupinigi, — ove n'esistono però anche di quelli mai tradotti in arazzo, — tre sono nel Museo civico di Torino, e tre nel castello di Rivoli.

Serie delle marine.

Questa serie, incominciata a fabbricare verso il 1718, era destinata a decorare la « Camera dei Paggi » nel palazzo di Torino. Ne sono giunti a noi due pezzi e non credo ne siano stati tessuti di più, dato lo scarso effetto decorativo che offrirono le tappezzerie una volta ultimate. Di cartoni invece ne venne preparato un numero maggiore: alcuni di essi sono conservati nella palazzina di Stupinigi. Degli arazzi uno è ora nel palazzo reale di Torino ed uno in quello del Quirinale a Roma.

Serie delle architetture (pag. 177-179).

I motivi dei soggetti di questi arazzi, che riproducono rovine architettoniche animate da figure di guerrieri in pose diverse, sono una diretta derivazione dai quadri del Pannini e dei panniniani, quadri che, nel sec. XVIII, esistevano numerosi nelle reggie del Piemonte. Dei sei arazzi della serie, — di cui due sono di grandi dimensioni, mentre i rimanenti sono delle « lesene » o dei « laterali », — cinque si trovano nell'ex reale villa di Monza ed uno nel palazzo reale di Torino. I cartoni dei due arazzi maggiori, sono nella palazzina di Stupinigi, divisi in quattro parti.

Serie degli stemmi di Savoia (pag. 180).

Si tratta di arazzi fabbricati per uso di portiere. In quattro di essi tutto il campo è occupato dallo stemma sabaudo: in quello che reca intessute le iniziali della manifattura e l'anno della fabbricazione, 1827, lo stemma è invece situato in alto, nel mezzo della cornice, mentre il campo della tappezzeria è tenuto da una divinità mitologica, sormontata dalla Fama. La gran fascia dell'Ordine Mauriziano che fregia lo stemma, è annodata con le cifre reali V. A., il che fa assegnare questo stemma, e conseguentemente l'arazzo, all'epoca di Vittorio Amedeo III (1773-1796). Le due tappezzerie, che nell'elenco portano i N. 2 e 3, riproducono anche lo stemma dei Savoia, posto però sotto il padiglione reale, sorretto ai lati, per un fine puramente decorativo, da due puttini. La più decorativa di queste portiere è quella N. 4: in essa lo stemma è situato nella parte superiore, nel mezzo di un architrave della cornice: nel campo della tappezzeria figura la statua di Pallade sedente, alla quale sovrasta la Fama che l'incorona: in basso nel centro, un gruppo di faretre, elmi e scudi con pelle di tigre.

Se si considera da una parte il tempo necessariamente lungo che richiede la fabbricazione di un arazzo e dall'altra il periodo relativamente breve in cui la manifattura torinese restò aperta, si deve convenire che il numero delle tappezzerie da essa uscito costituisce già un titolo per renderla degna di speciale ricordo. Quando poi è dato di constatare che la quantità della sua produzione non andò affatto a scapito della qualità, che in massima fu eccellente, allora il trarre dall'oblio questa fabbrica italiana di arazzi mi sembra rappresenti un preciso dovere. Certo mi guarderei bene dal dire che tutti i pezzi fabbricati a Torino abbiano i medesimi pregi; ma è indubitato che

ACHILLE SOTTO LA TENDA: BOZZETTO DI LORENZO PECHEUX, MASTRO ARAZZIERE A. BRUNO, 1828. - TORINO, PALAZZO DUCALE D'AOSTA.

nel loro insieme essi possono dirsi eccellenti, perchè presentano i requisiti essenziali che rendono pregevoli gli arazzi, i quali, non bisogna dimenticarlo, sono delle opere d'arte destinate ad uno scopo puramente decorativo.

E questo fine è così bene raggiunto dalla maggior parte degli arazzi torinesi, che essi ancora oggi formano una festa pei nostri occhi, risvegliano un'idea tangibile di ricchezza, dànno un senso di solennità. E si badi che in genere questi arazzi sono ora staccati dalle pareti delle sale per cui vennero appositamente fabbricati: sicchè al presente dobbiamo studiarli fuori degli ambienti della cui architettura e della cui decorazione si tenne stretto conto quando essi vennero fabbricati.

Superiori a tutti sono certamente gli arazzi per cui il Beaumont diede i bozzetti. Vediamone tre di tre differenti serie: *le nozze di Alessandro e Rossana, Cesare sotto le mura di Alessandria, la battaglia di Canne*. Ciascuna delle composizioni è popolata da numerose figure; ma l'interesse della visione non è mai concentrato in un sol gruppo di esse. Pittore ed arazzieri ben sapevano che se avessero dato ad un gruppo una tale prevalenza, avrebbero tolto agli arazzi una delle loro migliori qualità. Essi invece sono riusciti ad occupare lo spirito e ad attrarre la vista del riguardante con tutta intiera la scena, nella cui composizione, ben chiara e ben definita, i soggetti appaiono, non come espressi su di una superficie piatta, ma in azione come su di un palcoscenico. Le piante, gli animali, il paesaggio, ogni dettaglio delle architetture e perfino gli ornamenti delle vesti e delle armi sono trattati con cura e messi in rilievo al pari delle figure. Queste ultime poi, che in gran numero animano, su differenti piani, ciascuna scena, appaiono ben distribuite e piene di naturalezza: vivace e vivo è il loro movimento, sapienti gli sfondi, su cui si muovono, giusto e naturale l'effetto di luci e di ombre.

E lo spirito drammatico, che deve naturalmente informare una composizione storica è reso sempre con grande efficacia come, per esempio ne « *Lo strattagemma di Casilino* » e ne « *L'esodo dei Cartaginesi dopo la caduta della loro città* ».

La manifattura torinese ebbe senza dubbio, specie nei due Demignot, dei valenti artefici; ma altrettanto valenti e profondi conoscitori della tecnica dei cartoni furono i pittori, che, sotto la guida del Beaumont, prepararono questi modelli. Giacchè gli arazzieri non avrebbero potuto dare una produzione così pregevole, se i cartoni, loro affidati per venire ricopiati in arazzi, non fossero stati condotti con quella speciale tecnica, che può far sembrare l'opera pittorica, considerata in sè, magari un po' esagerata negli effetti, nei piani, nei risalti, nei contrasti di luce e di ombra. In una tale esagerazione invece sta il segreto di un buon cartone; perchè è noto quanto l'impeto creatore del pittore si raffreddi e si attenui attraverso la traduzione lenta ed operosa dell'arazziere, attraverso il lavoro della spola e del telaio. Questo si può vedere nei due cartoni riprodotti, « *L'esercito di Annibale che valica le Alpi* » e « *Cesare sotto le mura di Alessandria* », confrontati coi rispettivi arazzi pure riprodotti.

I medesimi pregi si riscontrano negli arazzi dell'« Eneide », tessuti su bozzetti dati per la maggior parte dal pittore Crosato ed uno dal Demura. A dire il vero l'arte ticpo-

RISSANTI SEPARATI DA UNA DONNA: ARAZZO DELLA SERIE «SCENE CAMPESTRI», CARTONE DI VITTORIO AMEDEO CIGNAROLI, MASTRO ARAZZIERE FRANCESCO DEMIGNOT. - TORINO, PALAZZO DUCALE D'AOSTA.

VITTORIO AMEDEO CIGNAROLI: CARTONE DELL'ARAZZO «GIOCOLIERE CHE FA BALLARE UN FINTO ORSO». - TORINO, MUSEO CIVICO.

FRANCESCO ANTONIANI: CARTONE DELL'ARAZZO «CONTADINI CHE GUARDANO PECORE E VACCHE AL PASCOLO». - STUPINIGI, PALAZZINA.

lesca del Crosato era più adatta per comporre modelli per arazzi. I cieli spaziosi, il colorito brillante, le tinte chiare ed ariose che il pittore veneziano aveva ereditato dal suo maestro, il Tiepolo, erano elementi sicuri per la buona riuscita di un cartone, come gli elementi architettonici e decorativi, che, con una esecuzione perfetta, figurano nelle composizioni del Crosato, raggiungono il fine di attrarre la nostra attenzione su tutta quanta la scena. Questo risultato non è pienamente ottenuto coll'arazzo tessuto su bozzetto del Demura, in cui si avverte qualche accenno di freddezza e di accademismo. Basta confrontare il bozzetto del Crosato, *Didone ed Enea che si recano ad assistere alla celebrazione di sacrifici*, con l'arazzo, ricavato da un bozzetto del Demura, *Didone che riceve nella reggia Enea, Acate e gli altri compagni*, impeccabile nell'esecuzione, ma un po' freddo e piatto, per convincersi della diversità con cui le due composizioni sono state trattate. E questa freddezza, questo accademismo va sempre più accentuandosi quando si giunge agli arazzi del Bruno, tessuti su cartoni del Pecheux. In questi, per giunta, sono pure evidenti la composizione sforzata, ed una certa enfasi della scena. I raggruppamenti delle figure, — le quali mancano di eloquenza nei gesti, — non sono più sapientemente disposti, i piani non hanno più il loro giusto valore, l'aria e la luce non penetrano nella composizione, come avviene entro un ambiente chiuso, sicchè le tappezzerie dànno una impressione di piatto, un senso di confusione e di pesantezza.

Di questo passo si arriva agli ultimi arazzi usciti dalla manifattura, — quelli del periodo della riapertura della fabbrica, — in cui ai cartoni pesanti ed un po' volgari corrisponde un'esecuzione sommaria, condotta con poca tecnica, fino a che l'arazzeria si lascia tentare e ricopia addirittura tappezzerie precedentemente tessute. In questa produzione, naturalmente, ogni soffio di vita è spento, ogni senso decorativo è fortemente attenuato.

Mentre la produzione delle tappezzerie delle serie storiche, ottima fin dai primi saggi usciti dalla fabbrica, andò sempre più decadendo fino a giungere ad arazzi scadenti: per quelli con scene campestri o « boscherecce » si verificò l'opposto. Si cominciò cioè con una produzione sciatta e poco interessante, dal punto di vista decorativo, e si finì col fabbricare delle tappezzerie squisite, incantevoli.

La migliorata produzione, in questo genere, coincide con la fornitura di cartoni da parte di un artista meraviglioso, Vittorio Amedeo Cignaroli, pittore dal tocco facile e dal colorito vivace. Come Davide Ténier aveva assicurato, con le sue composizioni rustiche, una certa fama all'arazzeria di Bruxelles, così il Cignaroli con le tappezzerie « boscherecce » accrebbe il nome, che la fabbrica torinese si era già acquistato con quelle storiche. Le prime non godono di solito le simpatie generali: sono ritenute prive di quel carattere di solennità e di lusso che si richiede ad un arazzo. Ma stese sulle pareti di sale di secondaria importanza, di minore solennità, in ambienti, direi quasi intimi, come del resto venne fatto nel palazzo reale di Torino, possono formare una decorazione squisita. Tanto più che gli arazzi con scene campestri, — fabbricati su cartoni del Cignaroli, — hanno pregi non inferiori ai migliori delle serie storiche.

Essi sono tessuti con la consueta perfezio-

CAVALIERE CHE ABBEVERA IL CAVALLO AD UNA FONTE. ARAZZO SU CARTONE DI FRANCESCO ANTONIANI. - TORINO, PALAZZO DUCALE D'AOSTA.

ne tecnica dei mastri arazzieri torinesi, in modo che la trama si svolge con finezza sull'orditura. La composizione è di una grande spontaneità, le scene hanno impresso un certo movimento ed un senso di festosità e di piacevolezza: sono condotte con una larga e sicura conoscenza della prospettiva; recano degli effetti luminosi di una grande raffinatezza. Esatta e giusta poi è anche la valutazione dei valori cromatici. Ne risultano così degli arazzi di un effetto decorativo pacato, raccolto, di una grazia e di una leggiadrìa squisita, fatti per conferire all'ambiente un senso di raccoglimento e di intimità non disgiunto, però, da quello di ricchezza.

Fra le più belle tappezzerie della serie « campestre » vanno ricordati: i *Rissanti separati da una donna*, i *Giocatori alle carte*, il *Giocoliere girovago che fa ballare un finto orso*, un *Alt di caccia* ed una *Colazione campestre all'aperto*, arazzi questi, che non hanno proprio nulla da temere se confrontati con quelli usciti dalle fabbriche fiamminghe. Inoltre gli arazzi torinesi di questa serie hanno un aspetto, un'impronta tutta propria, che chiamerei regionale. In essi infatti il paesaggio, l'ambiente e le figure, pei loro tipi, pei loro caratteri e costumi sono prettamente piemontesi. Se mi fosse concesso direi che pittore e mastro arazziere hanno fatto delle riproduzioni dialettali, l'uno e l'altro si sono espressi in vernacolo.

Gli arazzi con rovine architettoniche, se non costituissero pei loro soggetti una particolarità della manifattura torinese, non meriterebbero alcun speciale ricordo. La parte architettonica delle loro composizioni, sebbene sia di maniera, poco ariosa e difettosa nella prospettiva, è tuttavia la migliore; perchè le figure prive di vita, senza alcun elegante atteggiamento, sono campate là come tanti manichini.

Parte assai importante di un arazzo è la cornice, la quale ne costituisce come il necessario completamento e la cui composizione è intimamente legata a quella del campo centrale di ciascuna tappezzeria. Mentre in quasi tutti gli arazzi delle altre manifatture, l'ornamentazione delle cornici richiama e s'ispira a quella della scena del centro, nell'arazzeria torinese ciò ebbe a verificarsi solo negli arazzi delle scene storiche e neppure in tutti. Nelle tappezzerie delle serie con scene campestri e con vedute di rovine architettoniche, i mastri arazzieri di Torino si sono limitati a tesservi intorno dei bordi, che vogliono imitare le cornici in legno, usate per racchiudere un dipinto. E questi bordi o sono di una grande semplicità, come quelli degli arazzi con scene campestri, ovvero, come negli arazzi con rovine architettoniche, cercano di imitare addirittura le cornici di legno intagliate. Ciascuna serie di arazzi ha un tipo caratteristico di cornice, tanto che questo tipo serve, in alcuni casi, a ricostituire una determinata serie. Inoltre il pittore il quale diede il cartone per la scena centrale dell'arazzo, fu quasi sempre diverso dall'artista che dipinse il modello dei bordi, pei quali venne fatto un cartone a sè.

Il pittore che fornì quasi tutti i modelli delle cornici per l'arazzeria torinese già lo conosciamo: è Carlo Bianchi, il quale lavorò per la nostra fabbrica dal 1737 al 1778. In questa sua produzione egli impiegò tutta la sua fantasia, tutta la ricchezza della sua immaginazione di pittore d'architetture.

GIOVANETTO CHE FORNISCE INDICAZIONI AD UNA DONNA SEDUTA. - ARAZZO SU CARTONE DI VITTORIO AMEDEO CIGNAROLI. - MONZA, VILLA REALE.

ARAZZO DELLA SERIE «ARCHITETTURE» SU CARTONE DI CARLO BIANCHI. MONZA, VILLA REALE.

I toni del campo dell'arazzo si ritrovano in tutti i particolari dei suoi bordi. In questi il Bianchi ha impiegato, come elementi decorativi, festoni di verdura, rami e corone di alloro, ghirlande, fiori, frutta, puttini, statue allegoriche, schiavi incatenati, membri architettonici, volute, cartocci, conchiglie, mensole, cartelle, banderuole, scudi, elmi, faretre, lancie. E tutti questi disparati elementi li ha saputi usare sapientemente, in modo cioè che non soverchino affatto la composizione centrale, ma che con essa armonizzino mirabilmente.

Debbo rilevare una particolarità degli arazzi di Torino. Mentre nella maggior parte dei bordi fabbricati dalle altre arazzerie la medesima decorazione, — sebbene più ricca nei lati superiori ed inferiori, — è ripetuta anche lateralmente, nelle cornici degli arazzi torinesi, tutta la decorazione è concentrata nella parte superiore ed in quella inferiore di essi. Lateralmente queste, e neppur tutte, hanno appena verso l'alto la coda di un festone, che scende per un breve tratto senza mai giungere alla metà, la uniformità del bordo, in questo punto, è rotta solo da un cartoccio o da una voluta.

Tipica è la cornice della serie di « Alessandro ». In alto, un medaglione classico con figurine, sorretto da due puttini con festoni di fiori; ai lati un'incorniciatura modinata intagliata a fogliami; in basso due schiavi posati su piano prospettico, che fingono di sostenere sulle spalle il quadro centrale, nel mezzo di essi trofei d'armi, scudi e faretre. Le cornici della serie di « Cesare » presentano in alto, ai due angoli, caratteristici cartocci dell'epoca contenenti dei puttini; nel centro una conchiglia ingentilita con frutta e fiori, da cui si dipartono in cascatelle festoni di fiori, festoni che per un breve tratto scendono pure sui due lati delle cornici stesse; in basso poi un trofeo d'armi con rami d'alloro. Originali sono i bordi della serie di «Ciro»: in alto, su di uno sfondo di bandiere ed armi, stanno dei genietti alati, che recano corone d'alloro ovvero la tromba della Fama. Il campo centrale dell'arazzo è racchiuso in una incorniciatura sagomata alle due testate, e superiormente decorata con festoni di fiori. La testata inferiore finisce invece in un medaglione con cartocci, medaglione entro il quale è posta una figura muliebre allegorica, ch'è affiancata da puttini in piedi sorreggenti festoni di fiori.

Di un bel barocco, tutto cartocci, volute, ricci e festoni, sono i bordi della serie di « Annibale », con una ricca decorazione nella parte superiore, che nell'alto scende per un brevissimo tratto sui due lati della cornice. La decorazione del bordo inferiore è limitata ad una cartella centrale pure con cartocci e con festoni. Le cornici più semplici sono quelle degli arazzi della serie di « Enea » ove tutta la decorazione è ristretta alla parte superiore in cui figura un'architrave con volute, festoni di alloro e cascatelle, e nel centro un medaglione con busto muliebre. Giova avvertire che i bordi per questi arazzi furono dati dai medesimi artisti, Crosato e Demura, che dipinsero i relativi modelli.

Quando giudichiamo del valore cromatico di un antico arazzo è necessariamente già trascorso qualche centinaio d'anni dalla sua fabbricazione. Ed allora l'armonia e la fusione dei colori e delle tinte si valutano e si apprezzano unicamente in rapporto alle condizioni in cui gli uni e le altre sono

GUERRIERO SEDUTO FRA ROVINE: ARAZZO DELLA SERIE «ARCHITETTURE». - MONZA, VILLA REALE.

giunti a noi. Ora questa armonia, questa fusione si riscontrano nella maggior parte delle tappezzerie della manifattura torinese, i cui colori conservano la gamma dei toni, il loro brio e presentano ancora molta della luminosità, vivacità e finezza originarie. Gli arazzi torinesi non appaiono, come alcuni di altre manifatture, coi colori smorti, smunti, inceneriti. Le tinte delle loro lane non hanno subìto trascolorazioni sensibili: specie nell'azzurro, nel verde, nel rosso, nel giallo e nell'arancione si sono mantenute forti. Sono un po' svanite, a preferenza, le tinte incarnate; ma esse hanno finito di acquistare una patina armoniosa e morbida.

Ed un altro pregio ancora hanno gli arazzi fabbricati a Torino. Pel fatto di trovarsi nella massima parte in buono stato di conservazione, non si rilevano in essi neppure quelle stridenti stonature dovute alla intrusione dei restauri. Tutti questi pregi sono comuni così alle tappezzerie « storiche », come a quelle raffiguranti scene campestri. Solo gli arazzi fabbricati verso la fine del sec. XVIII e specie sui primi dell'Ottocento presentano dei difetti nelle tinte e nei colori, difetti però che non sono da attribuirsi esclusivamente al processo di sbiadimento e di scolorazione delle lane e delle sete. Al contrario: se in questi ultimi arazzi si deve rilevare un difetto questo è rappresentato dalla eccessiva vivezza dei coloriti delle figure. Inoltre le tinte non hanno più quella finezza e quel brio che rende pregevole il prodotto del primo periodo di vita della manifattura; la gamma dei toni ha perduto ogni armonia. La non perfetta riuscita delle tappezzerie della fine del Settecento venne avvertita nel momento stesso in cui esse furono tessute. Allora si cercò, come ho già

ARAZZO A PORTIERA DELLA SERIE DEGLI «STEMMI DI SAVOIA» SU CARTONE DI LORENZO PECHEAUX (1794). TORINO, PALAZZO REALE.

ricordato, di dare la colpa della scadente produzione alla cattiva qualità delle lane, ma la vera ragione non è, nè può essere tutta qui. Essa va principalmente ricercata nel fatto che con la morte di Francesco Demignot l'arazzeria torinese era entrata nel periodo della sua decadenza, dalla quale purtroppo non doveva più uscire.

AUGUSTO TELLUCCINI.

NOTA. — Abbiamo desunte le notizie di cui ci siam valsi nel nostro scritto da queste fonti:
Conto Tesoriere Real Casa, anni 1559-61-64 e 65. Arch. di Stato, Torino (Sez. III). — *Conto Tesoriere Generale*, anni 1732, 34, 41, 43, 44, 48, 51, 52, 53, 55,

56, 58, 60, 62, 63, 66, 68, 93. Arch. di Stato, Torino (Sez. III). — *Istruzione Pubblica - Accademie*, mazzo, 1, Arch. di Stato, Torino (Sez. I). — *Discarichi Tesoriere Real Casa*, vol. III, IV e V., Arch. della Real Casa, Torino. — *Recapiti Real Casa*, vol. II, IV, V, VI, VII, IX, XII, XV, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXIX, XXXV, XXXVII, XLII, XLVI, XLVIII, LX e LXII, Ibidem. — *Mandati Real Casa*, anni da 1667 a 74 e vol. XI, Ibidem. — *RR. Biglietti*, anni da 1731 a 1739, Ibidem. — *Bilanci Real Casa*, vol. I e voll. anni 1620, 1650, 1660, 1731 e 1735. — *Scritture Private Real Casa*, vol. I e II, Ibidem. — *Registro Patenti Real Casa*, Vol. I e II, Ibidem. — *Relazioni al Re*, vol. I, Ibidem. — *Lettere Segreterie Supreme*, vol. I, II e III, Ibidem. — *Vernazza Mss.* Vol. II, Biblioteca del Re, Torino.

PAROLETTI MODESTO, *Turin et ses curiosités*, Turin, Reycend, 1819. — ROVERE CLEMENTE, *Descrizione del real palazzo di Torino*, Torino, Botta, 1858. — MUENTZ E., Histoire générale de la Tapisserie, 3 voll. Paris, 1878. — CLARETTA GAUDENZIO, *I reali di Savoia munifici fautori delle arti*, Torino, Paravia, 1893. — ZUCCHI MARIO, *Della vita e delle opere di Claudio Beaumont*, Torino, Bocca, 1921. — POSSENTI ENRICO, *La fabbrica degli arazzi di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», anno VIII (1924), N. 1 e 2.

ELENCO DEGLI ARAZZI FABBRICATI DALLA MANIFATTURA TORINESE

SERIE DI ALESSANDRO MAGNO

SOGGETTI DEGLI ARAZZI	CONTRASSEGNI		AUTORE			LOCALITÀ OVE TROVASI AL PRESENTE	
	Nomi, diciture e marche	Anno di fabbricaz.	del Bozzetto	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
a) Arazzi Originari							
1. Alessandro giovanetto riceve lo scettro . .	Cl. Bomonius P. P. R. In. Vit. Demignot Tau-F.	—	Claudio Beaumont	—	Vittorio Demignot	Torino Palazzo Reale	—
2. Alessandro ed il cavallo Bucefalo	Vitt. Demignod (sic) T. fecit	—	idem	—	idem	idem	—
3. Alessandro innanzi alla tomba di Achille .	V. Dem. T.	—	idem	—	idem	idem	Rivoli Castello
4. Alessandro taglia il nodo gordiano . . .	Vittorio Demignot fecit	—	idem	—	idem	idem	idem
5. Alessandro ed il filosofo Diogene . . .	—	—	idem	Matteo Franceschini	idem	idem	Torino Palazzo Reale
6. Le nozze di Alessandro e Rossana . . .	V. Demignot	—	idem	—	idem	idem	—
7. Guerriero che regge un'insegna	V. Demignot	—	idem	—	idem	idem	—
8. Guerriero che regge una bandiera	V. Demignot	—	idem	—	idem	idem	—
9. Alessandro che rende omaggio a Rossana .	—	—	idem	—	Francesco Demignot	idem	—
10. Alessandro ed il medico Filippo	—	—	Lorenzo Pecheux	Lorenzo Pecheux	Antonio Bruno	idem	Torino presso il Principe di Piemonte
11. Alessandro presso la moglie di Dario . .	—	—	idem	—	idem	Torino Palazzo Ducale d'Aosta	Moncalieri Castello
b) Arazzi con soggetti ripetuti							
1. Alessandro taglia il nodo gordiano . . .	R. F. di Torino	1829	—	—	idem	Torino Palazzo Reale	—
2. Alessandro giovanetto riceve lo scettro . .	R. F. di Torino	1830	—	—	idem	idem	—
3. Alessandro ed il cavallo Bucefalo . . .	R. F. di Torino Bruno	1832	—	—	idem	idem	—

SERIE DI GIULIO CESARE

SOGGETTI DEGLI ARAZZI	CONTRASSEGNI		AUTORE			LOCALITÀ OVE TROVASI AL PRESENTE	
	Nomi, diciture e marche	Anno di fabbricaz.	del Bozzetto	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
1. L'incontro di Cesare e Cleopatra	—	—	Claudio Beaumont	Antonio Scarzella (1741)	Antonio Dini	Torino Palazzo Reale	—
2. Cleopatra si avvia al palazzo di Cesare . .	—	—	idem	Andrea Martinez (1741)	idem	idem	Torino Palazzo Reale
3. La testa di Pompeo presentata a Cesare .	—	—	idem	—	Vittorio Demignot	idem	idem
4. Cesare ed il pastore Amiclate	—	—	idem	—	idem	idem	Moncalieri Castello
5. Guerriero incedente armato di picca e con scudo	Fran. Demignot F. Tau. (Scudo crociato dei Savoia)	1744	idem	—	Francesco Demignot	idem	Torino Palazzo Reale
6. Tenzone fra due guerrieri	Fran. Demignot F. Tau. (Scudo crociato dei Savoia)	1746	idem	—	idem	idem	idem
7. Guerriero che colpisce un nemico caduto da cavallo	Fran. Demignot F. Tau. (Scudo crociato dei Savoia)	1747	idem	—	idem	idem	idem
8. La battaglia di Farsaglia	D. Ae Cl. Bomonius P. F. Demignot F. T. (Scudo crociato dei Savoia)	1749	idem	Felice Manassero (1745) e Carlo Bianchi	idem	idem	Stupinigi Palazzina
9. Cesare rifiuta di riconoscere Cleopatra per moglie	Fran. Demignot F. Tau. (Scudo crociato dei Savoia)	1749	idem	Antonio Scarzella (1747)	idem	idem	—
10. Cesare sotto le mura di Alessandria . . .	Fran. Demignot F. Tau. (Scudo crociato dei Savoia)	1750	idem	Felice Manassero (1747)	idem	idem	Stupinigi Palazzina

SERIE DI CIRO OD ARTASERSE

SOGGETTI DEGLI ARAZZI	CONTRASSEGNI		AUTORE			LOCALITÀ OVE TROVASI AL PRESENTE	
	Nomi, diciture e marche	Anno di fabbricaz.	del Bozzetto	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
1. Ciro fanciullo . . .	—	—	Claudio Beaumont	—	Francesco Demignot	Roma Quirinale	—
2. Ciro muove guerra ad Artaserse	—	—	idem	—	idem	Torino Pal. Reale	—
3. La battaglia di Cunaxa	—	—	idem	—	idem	idem	—
4. La testa e la mano di Ciro mozzate . . .	—	—	idem	—	idem	idem	—
5. Senofonte apprende la morte del figlio . .	—	—	idem	G. Domenico Molinari	idem	Torino Museo Civico	Stupinigi Palazzina
6. Senofonte dà consigli sulla via da seguire dall'esercito in ritirata	—	—	idem	—	idem	Torino Palazzo Reale	—
7. Soldato di Rodi che suggerisce l'impiego di otri per traghettare il Tigri	—	—	idem	—	idem	idem	—
8. Soldato che si volge a guardare la statua di un toro imbizzarrito .	—	—	idem	G. Domenico Molinari	idem	idem	Stupinigi Palazzina
9. Soldato porta-bandiera	—	—	idem	—	idem	idem	—
10. Soldato che riceve ordini	—	—	idem	—	idem	idem	—

SERIE DI ANNIBALE

SOGGETTI DEGLI ARAZZI	CONTRASSEGNI		AUTORE			LOCALITÀ OVE TROVASI AL PRESENTE	
	Nomi, diciture e marche	Anno di fabbricaz.	del Bozzetto	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
1. Annibale giovanetto giura odio eterno ai romani	—	—	Claudio Beaumont	Romegialli	—	Torino Pal. Reale	Stupinigi Palazzina (una parte)
2. L'esercito di Annibale valica le Alpi . . .	—	—	idem	G. Domenico Molinari	—	idem	Stupinigi Palazzina
3. Lo strattagemma di Annibale a Casilino . .	—	—	idem	Vittorio Amedeo Rapous	—	idem	—
4. La battaglia di Canne - episodio di Paolo Emilio e Gneo Lentulo	Hantelisse	1778	idem	Vittorio Blanchery	—	idem	Moncalieri Castello e Torino Palazzo Reale
5. I Cartaginesi nel bottino di Canne trovano un gran numero di anelli dei cavalieri romani	—	—	idem	—	Francesco Demignot e Antonio Bruno	idem	Torino Palazzo Ducale di Genova
6. L'esodo dei Cartaginesi dopo la caduta della loro città	—	—	idem	—	idem	idem	Stupinigi Palazzina

SERIE DELL'ENEIDE

SOGGETTI DEGLI ARAZZI	CONTRASSEGNI		AUTORE			LOCALITÀ OVE TROVASI AL PRESENTE	
	Nomi, diciture e marche	Anno di fabbricaz.	del Bozzetto	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
1. Enea e Didone si recano a presenziare a dei sacrificî	Manifattura Reale di Torino	1792	G. Battista Crosato	G. Domenico Molinari (1778)	Francesco Demignot e Anton. Bruno	Torino Pal. Reale	Venezia Palazzo Reale
2. Enea salpa pel Chersoneso	Fabbrica di Torino Bruno	1802	idem	Mariano Rossi	Antonio Bruno	idem	idem
3. Didone assiste alla fondazione di Cartagine	—	—	idem	G. Domenico Molinari (1781)	idem	idem	idem
4. Didone in trono . . .	—	—	idem	idem (1772)	idem	idem	idem
5. Convito nella reggia di Didone	—	—	idem	idem (1780)	idem	idem	—
6. Didone abbandonata .	—	—	idem	—	idem	idem	Torino Palazzo Reale
7. Didone riceve Enea, Acate e i compagni .	—	—	Francesco Demura	G. Domenico Molinari	Francesco Demignot	idem	—
8. Enea fanciullo (?) .	—	—	—	—	idem	idem	—

SERIE DELL'ILIADE

SOGGETTO DELL'ARAZZO	CONTRASSEGNI		AUTORE			LOCALITÀ OVE TROVASI AL PRESENTE	
	Nomi, diciture e marche	Anno di fabbricaz.	del Bozzetto	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
1. Achille ritirato sotto la tenda	R[egia] F[abbrica]	1828	Lorenzo Pecheux	Lorenzo Pecheux	Antonio Bruno	Torino Palazzo Ducale d'Aosta	Moncalieri Castello

SERIE DELLE SCENE CAMPESTRI E VILLERECCE

SOGGETTI DEGLI ARAZZI	CONTRASSEGNI		AUTORE		LOCALITÀ OVE TROVASI	
	Nomi - Diciture Marche	Anno di fabbricazione	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
1. Un *alt* di caccia	—	—	Angela Palanca (1739)	Vittorio Demignot	Roma, Palazzo del Quirinale	Stupinigi Palazzina (con qualche variante)
2. Merenda campestre . . .	—	—	idem	idem	idem	idem
3. Contadini che guardano pecore e vacche al pascolo .	—	—	Francesco Antoniani	Antonio Dini	Roma, Palazzo « Margherita »	idem
4. Pastori e gregge	—	—	idem	idem	idem	idem
5. Cavaliere che abbevera il cavallo ad una fonte . . .	—	—	idem	—	Torino, Palazzo Ducale d'Aosta	—
6. Ballo campestre	T[orino] (Scudo crociato dei Savoia) V.° Dem. F.	—	—	Vittorio Demignot	idem	—
7. Giocatori di carte	F. Demignot F. Taurini	1762	Vitt. Amedeo Cignaroli	Francesco Demignot	idem	—
8. Rissanti separati da una donna	F. Demignot Torino	—	idem	idem	idem	—
9. Giocoliere che fa ballare un finto orso	—	—	idem	idem	Monza Villa Reale	Torino Museo Civico
10. Viandante assalito da un cane	—	—	idem	idem	idem	—
11. Giocatori di bocce . . .	—	—	idem	idem	Roma, Palazzo del Quirinale	—
12. Venditore ambulante di pesce	—	—	—	idem	idem	Torino Museo Civico
13. Scena di pesca presso un ponte	—	—	Vitt. Amedeo Cignaroli	idem	idem	Rivoli Castello
14. Un vecchio e due bambini presso una scala	—	—	idem	idem	idem	—
15. Giovanetto che fornisce indicazioni ad una donna .	—	—	Vitt. Amedeo Cignaroli	Francesco Demignot e Ant. Bruno	Monza Villa Reale	Stupinigi Palazzina
16. Giovanetto che pesca in un torrente	—	—	—	—	idem	Rivoli Castello
17. Giocolieri che chiedono informazioni ad un mendicante	Fabrique Royale de Turin	1789	idem	—	idem	idem

SERIE DELLE MARINE

SOGGETTI DEGLI ARAZZI	CONTRASSEGNI		AUTORE		LOCALITÀ OVE TROVASI	
	Nomi - Diciture Marche	Anno di fabbricazione	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
1. Porto di mare con navi a vela	—	—	Francesco Antoniani	—	Torino Palazzo Reale	Stupinigi Palazzina
2. Veduta di marina con un castello	—	—	idem	—	idem	idem

SERIE DELLE ARCHITETTURE

SOGGETTI DEGLI ARAZZI	CONTRASSEGNI		AUTORE		LOCALITÀ OVE TROVASI	
	Nomi - Diciture Marche	Anno di fabbricazione	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
1. Guerriero fra rovine architettoniche	—	—	Carlo Bianchi	—	Monza Villa Reale	Stupinigi Palazzina (diviso in 2 p.)
2. Guerrieri nel vano di un tempio rovinato	—	—	idem	—	idem	idem
3. Guerriero con picca appoggiato ad una colonna spezzata	—	—	idem	—	idem	Rivoli Castello
4. Guerriero in uno sfondo architettonico	—	—	idem	—	Torino Palazzo Reale	idem
5. Architettura con balaustrata e statua	—	—	idem	—	Monza Villa Reale	idem
6. Architettura con colonne e archi	—	—	idem	—	idem	idem

SERIE DEGLI STEMMI DI SAVOIA

SOGGETTI DEGLI ARAZZI	CONTRASSEGNI		AUTORE		LOCALITÀ OVE TROVASI	
	Nomi - Diciture Marche	Anno di fabbricazione	del Cartone	dell'Arazzo	l'Arazzo	il Cartone
1. Stemma reale di Savoia con scudo inquartato dei re di Sardegna con due leoni rampanti	—	—	Lorenzo Pecheux	—	Torino Palazzo Reale	—
2. Stemma c. s. tra due leoni sotto un padiglione . . .	—	—	—	—	Torino Museo Civico	—
3. Stemma simile al preced.	—	—	—	—	idem	—
4. Stemma reale di Savoia con scudo inquartato dei re di Sardegna. Nel campo centrale la statua di Pallade e la Fama	R[egia] F[abbrica]	1827	Benedetto Pecheux	Antonio Bruno	Torino Palazzo Reale	Moncalieri Castello
5. Stemma reale di Savoia con scudo pieno	—	—	—	—	idem	—

IL PITTORE FELICE CARENA.

Di Felice Carena ha già scritto su « Dedalo », Ugo Ojetti due volte: la prima per esaminare il complesso della sua personalità quale s'era venuta formando dagli anni giovanili sino allo schiudersi della maturità: la seconda in occasione della sua nomina a professore nell'Istituto di Belle Arti di Firenze, quando nuovi germi sembravano maturare nella sua arte. Oggi che questi germi sono sbocciati e fioriscono tutta una grande sala della XV Biennale Veneziana, mostrando nel pittore uno dei più compiuti maestri della Italia d'oggi, si può ben tornare su di lui per completarne e, diciamo, aggiornarne la conoscenza.

Cosa è dunque che di sin qui sconosciuto ci si rivela in Felice Carena a questa sua ricomparsa dopo anni di lavoro silenzioso lontano dalle esposizioni?

I soggetti? No, ché composizioni religiose, spunti campestri, nature morte e ritratti sono tutti già stati trattati da lui. La materia pittorica? Nemmeno, ché il gusto degli smalti lavorati, densi, sugosi gli è proprio da tempo, a fermare vigorosamente disegno e colori. L'impostazione idealistica del quadro? Neanche quella, ché nelle minuzie d'una imitazione realistica non è mai caduto a traverso tutta la sua nobile carriera d'artista. E allora? Allora la novità di queste cinquanta tele, grandi o piccine, non proviene da elementi esterni quali siano, ma da una elaborazione intima, e profonda di certezze che l'artista recava in sè e che a poco a poco si sono schiuse sino a comporsi in una mirabile armonia.

Felice Carena è una di quelle nature complesse che ignorano le improvvisazioni facili e repentine. Sensibilissimo a tutti gli stimoli, egli assimila dalla vita e dall'arte le più fuggevoli emozioni ed esperienze, che distilla sino a farne un nutrimento vitale pel suo spirito. Subisce così il mondo ambiente, l'esistenza, gli affetti, più che dominarli. Da ciò il senso di malinconia profonda che s'esprime da lui come uomo e come artista; una malinconia che degenera spesso in sfiducia delle proprie forze, e in un bisogno di protezione, di aiuto. Ma da ciò, anche la profonda risonanza della sua anima che moltiplica e arricchisce di echi pronti a destarsi ogni richiamo dei sensi o della fantasia: echi che una intelligenza fine e raffinata dalle più nobili aspirazioni disciplina, coordina, indirizza all'opera di creazione. E in questa, tanto tormento interiore finalmente si placa, quasi trovi nelle finzioni dell'arte un rifugio e una difesa, alla quotidiana vicenda delle necessità e degli uomini.

Ecco perché tutta l'arte di Felice Carena sin dagli inizi esula dal reale e contingente in una sfera di sogno; ecco perché gli fu caro Carrière dapprima, con la sua poetica interpretazione delle tenerezze materne, e poi Gauguin per l'illusione di riattingere ad una primitività di paradiso terrestre, ed ora Poussin come misura d'un ordine estetico recato pur nella natura; ecco perché la sfera dei suoi sogni è quella di un romanticismo fervido di pietà umana, di verginità agreste e di bellezza formale, intese religiosamente. Discutere quindi di contenuto originale o moderno dinanzi ad un'arte così fatta, non si può nel modo che s'usa per tutti. Dato un temperamento di tanto complessa formazione, bisogna ammettere a priori la

FELICE CARENA: RITRATTO.

FELICE CARENA: DONNE E CAVALLI.

FELICE CARENA: SERENITÀ.

FELICE CARENA: SERENITÀ (PARTICOLARE).

FELICE CARENA: SERENITÀ (PARTICOLARE).

legittimità di tutti gli elementi svariatissimi che hanno concorso a farlo singolare, e solo al lume di questi commisurarlo.

Museo, è stato detto dinanzi alla sala Carena; decorazione, è stato ribadito; e solo dei pezzi di pittura minori, a preferenza dei maggiori, hanno trovato in taluni pittori pieno consenso. Questo forse perché non vi si trova rappresentato alcun aspetto riconoscibile della nostra vita odierna, quale ci ha abituati a vedere la pittura contemporanea, dal motivo episodico del quadro verista, allo studio ambientale del quadro impressionista. Ma neppure vi si trova alcun richiamo preciso a fatti storici o mitologici, con partito preso di costumi o caratteri che sappiano di riesumazione colturale. No, il mondo che vi è evocato sfugge a qualsiasi localizzazione e determinazione fissa. Può essere di oggi, di ieri e di domani. È il dominio fantastico della poesia direi «senza tempo tinta», ove tutto diventa attuale pur sapendo d'universale e d'eterno, perchè l'essere umano vi reca la giovinezza immutabile del suo corpo ignudo, e le stagioni vi si avvicendano sotto il perenne svariare dei cieli. In questa atmosfera fisica la figura, gli animali, le piante rifuggono dall'assoggettarsi ad una realtà tipica e classificabile, riassunti come sono nei tratti essenziali della specie, e persino i sentimenti che hanno dettato l'opera, si generalizzano in stati d'animo vaghi, riassuntivi di mille sfumature, più che specificarsi in una situazione. Né i ritratti o le nature morte si sottraggono a tale intendimento, ché anche qui ogni elemento sembra spogliarsi del contingente, per fissarsi in una luce e una forma d'assoluto. E quando infine il tema religioso sembra voler costringere entro l'ambito di un fatto l'artista, pure allora egli lo fa suo e vi spazia dentro, incurante d'ogni veridicità di luogo o di tempo.

Ma tutto ciò non è, ripeto, Museo o Decorazione nel senso di qualcosa di imbalsamato o di convenzionale che si voglia dargli, perché non deriva da fredde elucubrazioni di su le fotografie, né si attua in pasticci artificiosi. No. È vita, rintracciabile tutt'ora sul posto, riflessa in uno specchio stilistico che la trasforma in arte. E chi s'affretti ad accusarmi di materialismo critico alla Taine per il riferimento puntuale, ricordi Piranesi, tanto per dire uno fra tanti rievocatori di Roma, e quello che Roma fu per lui.

Ebbene, altrettanto è stata per Carena la campagna romana, e meglio ancora la Sabina di quella zona, che subito dopo Tivoli s'ingolfa tra valli e picchi montuosi verso Subiaco. Siamo alle porte della città, della civiltà, ed è come un angolo sperduto di vita primordiale. Bellissimo tutto, il paese e la gente. Gli abitati si arrampicano su le vette come rocche connaturate al sasso, l'Aniene schiuma e precipita nel fondo di orridi improvvisi, vigneti ed oliveti si stendono sui radi ripiani. Basta appena spostarsi perché le prospettive cambino all'infinito. Ma tutte hanno una grandiosità rupestre e selvaggia che poche strade venano de' lor nastri polverosi, e rari passanti animano di canti fermi come nelle musiche antiche. In quella quiete già Orazio cercò riparo nella sua villetta sulla Digenta ed i secoli ben poco debbono avervi mutato da allora. Come allora le greggi di pecore e le mandrie di cavalli s'aggirano pei pascoli sotto l'occhio dei pastori o il pungolo dei butteri; come allora, gli asinelli o i bovi portano e riportano dal lavoro i villani; come allora la giornata scorre nelle occupazioni miti dei campi, quasi riti sacri.

FELICE CARENA: SERENITÀ (PARTICOLARE).

FELICE CARENA: LA CENA IN EMAUS.

FELICE CARENA: GLI APOSTOLI.

FELICE CARENA: GLI APOSTOLI (PARTICOLARE).

E l'automobile che vi fa traversare di volo questo dimenticato lembo d'altri tempi, vi sembra un anacronismo irriverente.

Del resto non v'è bisogno proprio di descrizioni. Guardate i quadri di Carena e vedrete o riconoscerete il paese ove egli ha trovato sè stesso. L'interno della « Cena in Emaus », potrebbe essere la casa, che so io, di Gigi Moro, con la tavola per la partita in vista della stalla: lo scenario di « Serenità », il luogo di sosta per una merenda dopo il bagno, con una Pasquarosa o Natalina, bei nomi freschi come l'aria frizzante del posto: le stoviglie e le frutta delle « nature morte », dovizie colte allora nell'orto e posate sulla rustica mensa dalle mani di Marietta; le tende tese fra gli alberi, ripari per le sieste degli uomini stanchi o delle donne intente alle pulizie nei ruscelli, mentre le groppe dei cavalli luccicano tonde al sole. La veridicità di codeste figurazioni è innegabile per chi conosca un poco quei luoghi. O si vorrà negarla soltanto perchè mancano ad esse le minuzie analitiche, le toppe a' vestiti e i chiodi alle scarpe, care agli acquarellisti di via Margutta? Ma allora bisognerà considerare una colpa l'aver dipinto con alto spirito quanto altri era uso render pedestremente a scopo commerciale.

Via, via... A questo punto chiarite le fonti vive della sua ispirazione, mi pare che si possa cominciare non più a giustificare Care-

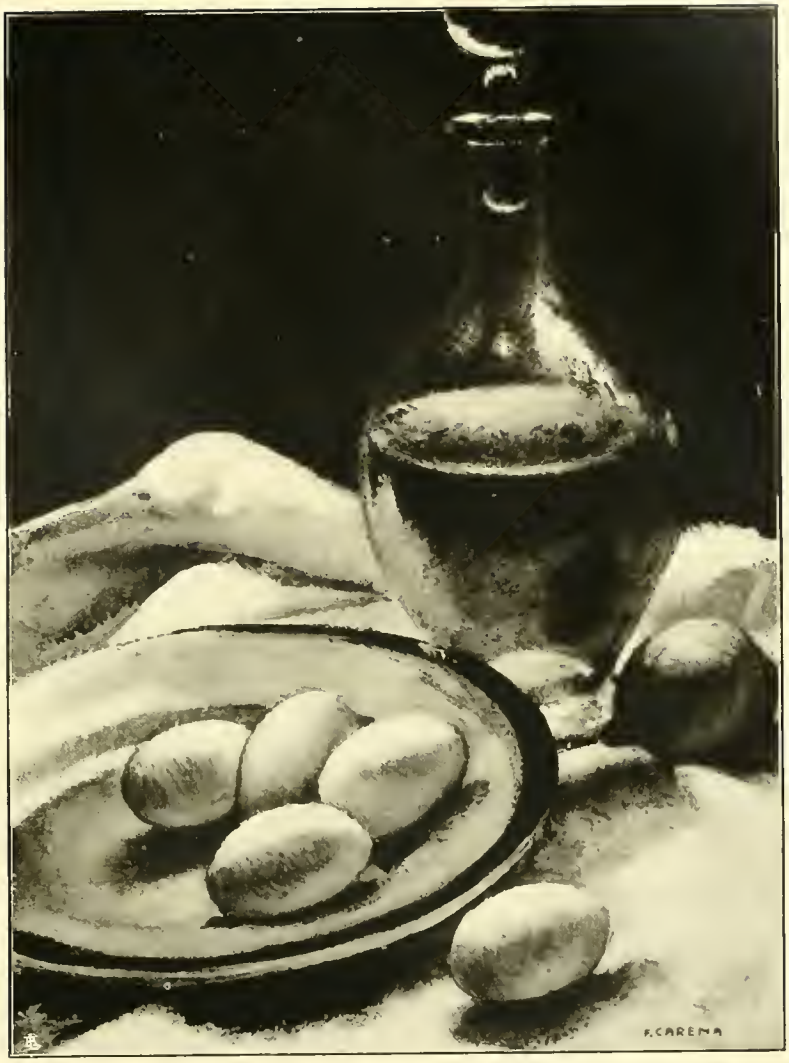
FELICE CARENA: DOPO IL BAGNO.

na della colpa del Museo e della Decorazione, bensì a lodarlo d'ambedue. Egli, in ultima analisi, ha sentito la superba nobiltà di luoghi ricchi di memorie, la saggezza antica di una gente laboriosa, sana, bella, ha superato cioè la caducità sempre misera del presente se lo si guardi con l'occhio incredulo del fariseo; e con la fervida fede del poeta ha risospinto quel lembo di vita rustica e patriarcale nei miti donde sembra essere uscita.

FELICE CARENA: ZUCCHE E PERE.

Però i suoi contadini sono diventati Apostoli probi e fraterni, le sue donne Susanne dalle carni immortalmente giovani, i suoi fondi paesistici anfiteatri di mirabili architetture naturali sotto soli benigni. E senza perder nulla, badiamo bene, della loro umanità a modo delle arcadie settecentesche; anzi conservandone tutta la elementare naturalità. In altre parole, sono diventati tali in virtù dell'arte che li fonde in uno stampo ove di loro s'esprime solo quel che è durevole e universale. La soda struttura di un torso eretto a cogliere un frutto, tornito e rastremato come il fusto di una colonna splendida di luce; il gesto della pietà reverente verso una salma diletta; la massa solenne dei monti che rivelano l'ossatura intima e fondamentale della regione. Sotto il qual punto di vista la coerenza della tecnica pittorica con la fantasia creatrice è perfetta.

E qui cogliamo, alla fine, proprio quel che è nuovo e definitivo nella evoluzione ultima di Felice Carena. Egli è riuscito insomma ad adeguare sè stesso in quanto pittore al suo sogno in quanto uomo. Quel che di inattuato restava ancora nella sua composizione, di enfatico nel suo colore, di spasmodico nel suo disegno è scomparso, per dar luogo ad

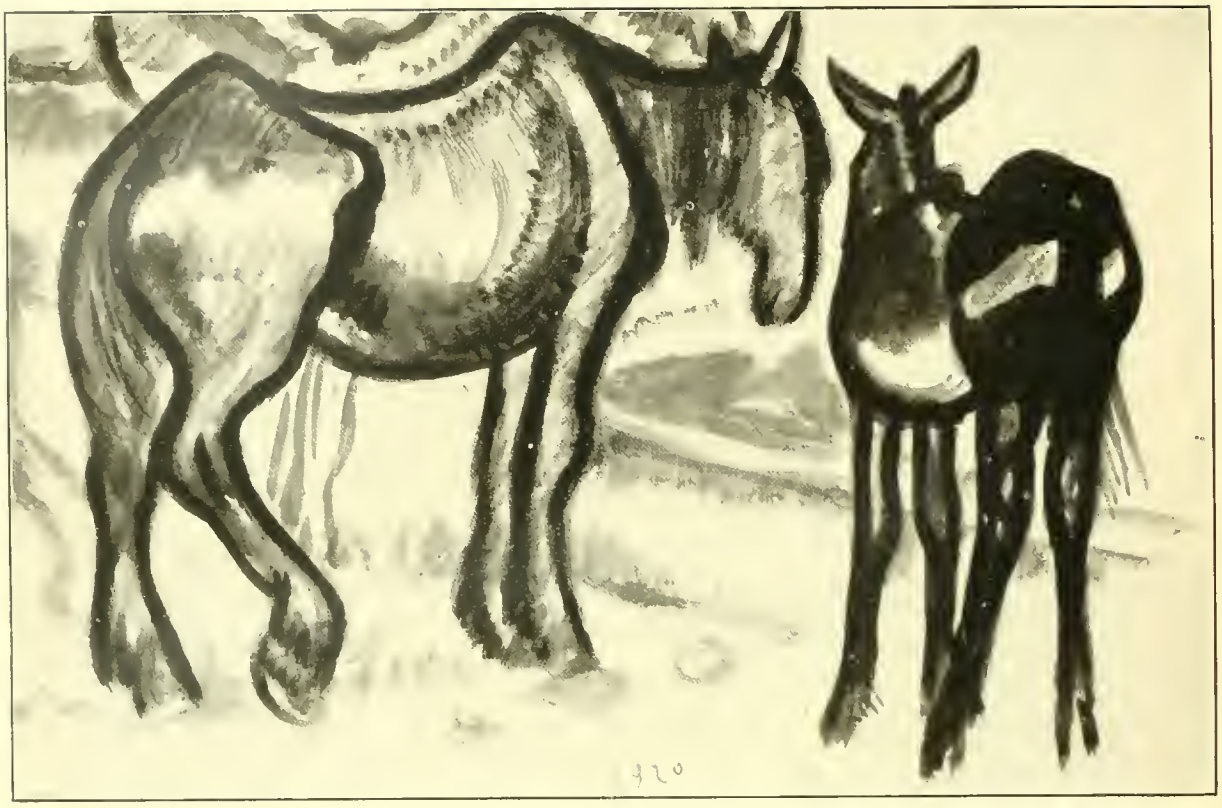


FELICE CARENA: UOVA E BOTTIGLIA.

una corrispondenza esatta di tutti questi elementi, in un valore unitario di sintesi figurativa. Composizione colore e disegno sono tutti concepiti ed attuati di getto con l'immagine che configurano e il sentimento che esprimono. Questo è il segreto del fatto, notato con felice similitudine da Emilio Cecchi, quando parla di una omogeneità di materia tale da far pensare al lievitare liscio ed uguale del vetro soffiato. Soffiati veramente sono questi quadri, con la colma convessità delle loro figure sui primi piani, e il concavo arco dei loro cieli, dei loro golfi a includere vastità respiranti di luce. Nel ritmo del soffio che li ha creati è tanto equilibrio e padronanza, che più non senti la fatica operosa dell'impartir loro la vita. E solo chi abbia seguíto l'ascesa dell'artista, può misurare quale diuturno sforzo debba essergli costato lo spaziare, così, in zone di peso ben bilicato la composizione, il semplificare in linee riassuntive d'ogni dettaglio il disegno, il castigare nelle tonalità sobrie delle terre il colore, e l'aver saputo dare a

FELICE CARENA: VERSO IL MERCATO (DISEGNO A INCHIOSTRO).

FELICE CARENA: SULLA SOGLIA (DISEGNO A INCHIOSTRO)



FELICE CARENA: MADRE E FIGLIO (DISEGNO A INCHIOSTRO).

tutto ciò una forza d'espansione, che fa giganteggiare anche il più povero vasetto rustico di fiori nel riquadro d'un nudo fondo unito, monumentalmente.

Felice Carena ha potuto tanto, proprio in grazia di quella complessità d'animo che dapprincipio gli riconoscemmo. Senza di essa, senza le infinite sfaccettature della sua sensibilità e della sua cultura, la disciplina delle ragionate rinuncie ai facili sfoggi, avrebbe finito col diventare aridità povera. Invece, sotto la stesura dei suoi smalti si sentono sottintese infinite esperienze che traluceono palpitando, come sotto un'acqua fonda i mille misteri marini delle profondità abissali: non diversamente da quanto vi fanno provare i nostri grandi maestri della classicità. E per questo egli, romantico di temperamento, classico di aspirazioni, può esser considerato un loro degno continuatore: il più degno forse della presente generazione e di quelle che l'hanno immediatamente preceduta.

Alla nuova Italia spetta adesso di sapersi valere dell'opera sua, per qualche grande composizione eroica di decorazione architettonica. Felice Carena ad essa bene è maturo.

ANTONIO MARAINI.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

RILIEVI DI SARCOFAGI DEL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA.

Mentre attendo alla illustrazione completa delle sculture greco-romane della città di Mantova, che da pochi mesi hanno trovato nel Palazzo Ducale degnissima sede, sono lieta di anticipare qui la pubblicazione del gruppo di rilievi, sino ad oggi quasi ignorati, appartenenti a sarcofagi, che formano un complesso magnifico, quale, nel suo insieme, è difficile vedere in altri Musei.

Monumento sepolcrale tipico della civiltà romana, il sarcofago decorato a rilievo ha origini ancora discusse. Ma sembra che esso derivi dal sarcofago e dall'urna etrusca istoriati a figure, anche se fra quello e questi manchino i monumenti intermedi. Poichè, mentre le urne e i sarcofagi etruschi appartengono all' epoca ellenistica, il sarcofago romano, con pareti decorate di motivi ornamentali, appare solo nel I secolo dopo Cristo, quando trionfa invece l'ara sepolcrale, e si afferma sempre più nel II secolo, con miti che spesso, con probabili accenni simbolici a una vita ultra terrena, prediligono scene di morte, più di raro con avvenimenti storici, e talvolta con episodi di vita che ritengono dell'uno e dell'altro carattere.

Al primo e al terzo tipo appartengono i rilievi di Mantova che ora ammireremo.

Una delle più tremende tragedie concepite dallo spirito greco, che fa giungere la femminilità ferita sino alla negazione di sè stessa, è quella di Medea. Tradita e ripudiata da Giasone per Glauce, essa, per punire l'infedele, fa vendetta sulla rivale e uccide di sua mano i figli che ella stessa ha avuto da Giasone. Questa tragedia, nei suoi punti culminanti, è rappresentata su una magnifica fronte di sarcofago, di marmo a finissima grana, assai friabile, di colore gialletto. Questa fronte proviene da Roma e venne già tagliata in due parti, delle quali l'una decorò la villa Gonzaghesca della Favorita a due miglia dalla città, l'altra, in parte coperta da calce perchè assumesse la forma di un ovale, fu posta sopra una porta della Regia Corte di Mantova. I due pezzi, più tardi riuniti nel Museo dell'Accademia, misurano m. 2.28 di lunghezza, m. 0.65 di altezza, e l'altezza massima del rilievo è di 8 cm.

Lo scultore, in questo come in un esemplare simile di Berlino, in un altro assai guasto che si trova al Louvre, e in due più scadenti, dalle figure tozze e raccorciate del Museo delle Terme, pur seguendo la tragedia Euripidea ha scelto quelle scene le quali più si adattavano alla rappresentazione plastica, tralasciando naturalmente tutta la preparazione del dramma ed il contrasto dei sentimenti che lo generano (*pag. 207* I).

Davanti alla porta inghirlandata del talamo (*pag. 208*), indicato da una tenda distesa, sta Giasone, appoggiato ad un termine, mentre i suoi due figliuoletti, mandati da Medea, recano a Glauce i doni di morte, il diadema ed il peplo avvelenati. Dietro loro sta il Genio che presiede alle nozze ferali, col capo reclinato sotto la pesante corona e

le mani conserte, che tengono la face rivolta a terra e due teste di papavero piene di semi. Glauce, seduta in attitudine sdegnosa, ascolta le parole che la vecchia nutrice le rivolge, forse consigliandola ad accettare i doni: la sua florida giovinezza contrasta col corpo della nutrice floscio e cadente. Accanto a lei giace a terra un dittico aperto, certo la lettera con la quale Medea accompagna l'offerta.

Nella scena seguente (*pag. 209*) Glauce, che ha indossato i pestiferi doni, sta per abbattersi in preda alle fiamme sul letto nuziale. Il vecchio re padre dal profilo potente, assiste atterrito prima di gettarsi sul corpo attossicato di lei, dove troverà egli pure la morte, mentre il suo scudiero racconta l'atroce evento al più lontano Giasone, ancora ignaro di tutto. Un'erma dionisiaca separa questo dall'episodio che segue non meno terribile: Medea, il cui corpo si torce nella esitante incertezza prima di compiere l'atto feroce, e, benchè acefalo, bene esprime l'animo angosciato, brandisce la spada contro i figliuoli che giuocano a palla inconsapevoli e poi, sul carro tirato da draghi, mandatole da Elios, parte verso Atene, portando seco i cadaveri dei fanciulli. Il suo sguardo si volge indietro superbo a guardare la desolazione e la strage compiuta.

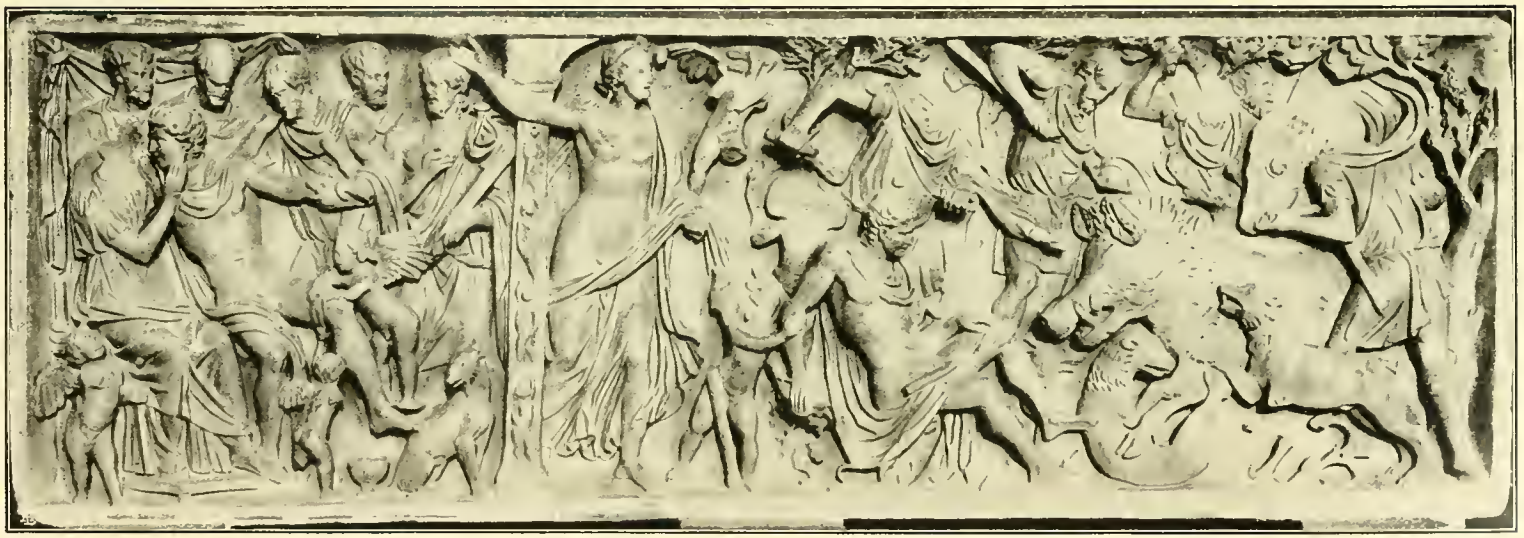
Il rilievo, lavorato senza dubbio alla metà del II secolo, anche se di ispirazione greca, armonico nella divisione delle parti, dominato dalla elegantissima figura di Glauce, che avvampa quanto più scuote il capo per liberarsi dal diadema mortale come nella tragedia Euripidea (v. 1193-1191), è veramente pervaso dal soffio tragico della leggenda. Monumenti vari come una pittura di Ercolano, altre di Pompei, vasi dipinti dell'Italia meridionale, figurine di terracotta ci avevano già dato scene isolate del mito, ma nessuno, come questo rilievo e con tanta maestrìa, l'intera tragedia.

Un'altra lastra di sarcofago di marmo pario, assai bella quantunque di fattura liscia e un po' fredda, faceva parte della famosa Galleria di antichità creata da Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta. Lunga m. 2.18, alta m. 0.73, rilevata fino a 11 cm., essa mostra il ferimento di Adone nella caccia al cinghiale e l'amorosa cura che del ferito prendono poi Venere, i suoi compagni di caccia e gli Amori (*pag. 207* II).

La rappresentazione va da destra verso sinistra. Nella foresta (*pag. 211*), indicata da alberi di quercia, assaltano il cinghiale cani abbaianti e cacciatori con pesanti lance. Adone, già ferito alla coscia sinistra, è caduto su una roccia, sulla quale si puntella con la mano. È vestito di una lunga clamide agganciata sulla spalla, e dall'anca pende la spada.

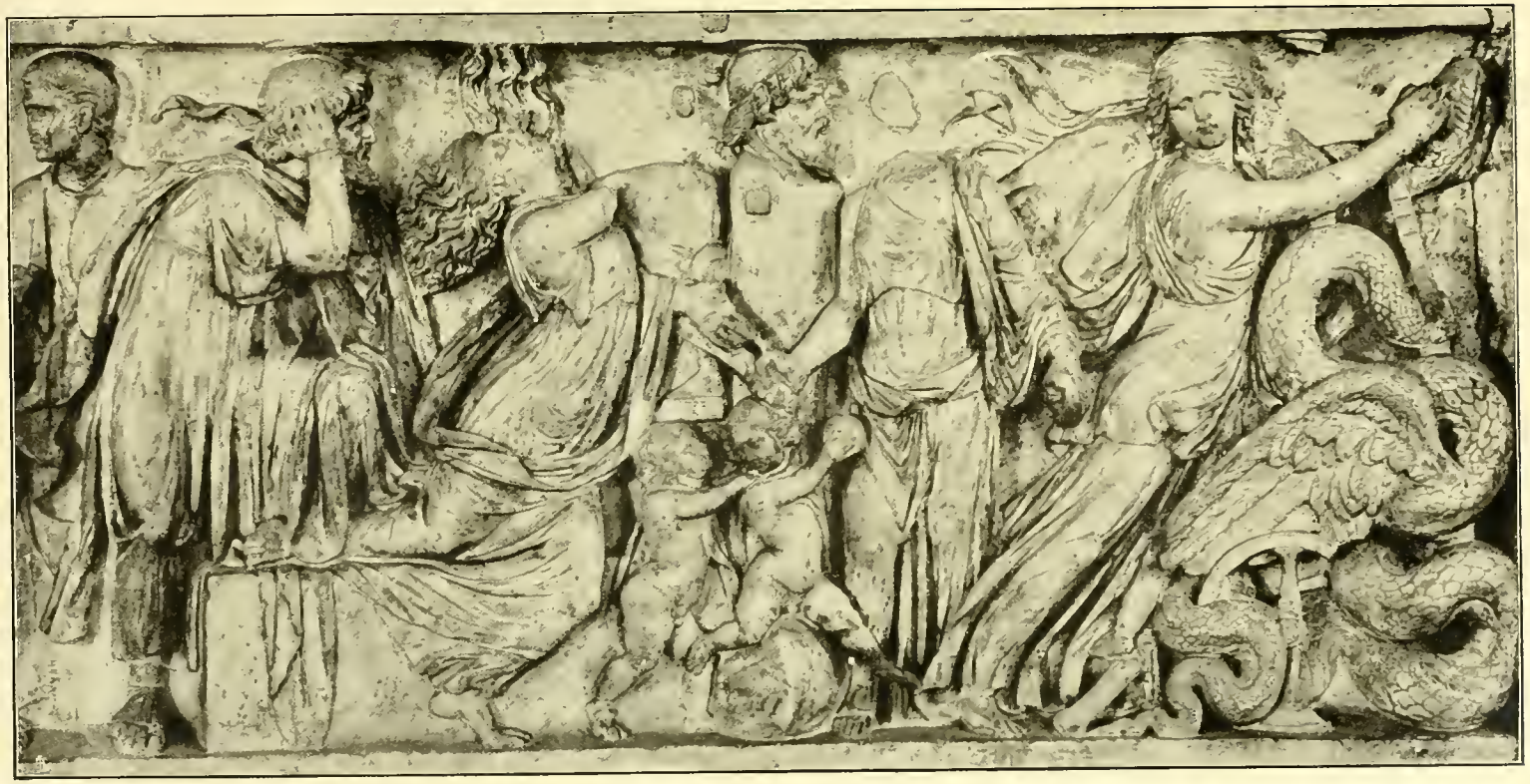
Da sinistra (*pag. 212*) si avanza in fretta Venere, diademata e seminuda, gli occhi sbarrati e il braccio disteso in atto di terrore. La precedono gli Amori, uno dei quali ha già preso Adone per il braccio destro; piccole figure, che forse rappresentano le quattro stagioni, adornano il pilastro che separa questa dalla scena seguente. La quale si svolge, come indica la cortina distesa, nell'interno di una stanza e mostra il ferito, seduto accanto alla dea che lo accarezza e lo conforta, mentre un Amorino si affaccenda nella operazione della fasciatura ed un altro con una spugna ed un bacile d'acqua ha appena terminato di lavare la ferita. I compagni, gli stessi che si vedono nella scena della caccia, come appare dalla somiglianza delle due teste là conservate con quelle della

I. - SARCOFAGO DI MEDEA. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.



II. - SARCOFAGO DI ADONE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

SARCOFAGO DI MEDEA: PARTICOLARE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.



SARCOFAGO DI MEDEA: PARTICOLARE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

terza e della quinta figura qui espresse, lo circondano addolorati e premurosi e uno lo sostiene per il braccio sinistro. I loro volti, quello di Adone è in entrambe le scene di restauro moderno, hanno chiari elementi ritrattistici e per la fattura dei capelli, della barba e per una certa fine eleganza priva di forza, mostrano i caratteri dell'epoca degli Antonini.

Benchè fortemente rilavorato, per il vigoroso rilievo, per la composizione armonica anche se alquanto accademica e per la calda patina color d'ambra del marmo a fine grana, il rilievo che rappresenta la lotta tra i greci e le Amazzoni, proveniente dalla villa della Favorita, è degno di molta attenzione.

La scena rappresentata, lunga m. 2.28, alta m. 0.72, rilevata fino a sette cm., è divisa in tre gruppi, composti ciascuno di cinque figure (*pagg. 213* I, *214* e *215*). Nel primo a sinistra una Amazzone, che forse montava il cavallo impennato, è caduta, dopo aver abbattuto un greco che giace quasi bocconi al suolo. Un guerriero, che appare in un vigoroso nudo da tergo, la afferra per i capelli, mentre ella tenta invano di allontanarne la mano e di respingerne la gamba destra. La doppia scure della Amazzone giace a terra presso di lei. Una Amazzone con elmo e stivali, vestita del solito chitonisco cinto e rimboccato che lascia allo scoperto il seno destro, ed un greco lottano intorno al cavallo impennato e lo afferrano entrambi per le redini.

Nel gruppo centrale una Amazzone, a cavalcioni del suo animale caduto, viene minacciata da un guerriero che appoggia il ginocchio sulla groppa del cavallo. Un'altra le viene in aiuto volgendosi indietro a colpire, ma intanto un greco, vestito di *exomis*, con la spada sguainata e lo scudo, la attacca dall'altro lato. Sotto il cavallo ne giace morta una col braccio inarcato sul capo.

Nell'ultimo episodio una Amazzone è in atto di scendere dal cavallo caduto, mentre un guerriero, in completa armatura, la minaccia con la spada; nel fondo un altro insegue una Amazzone fuggente, mentre un terzo, certo molto rilavorato, nell'angolo, sembra osservare la scena.

Il rilievo, che svolge uno dei miti più cari all'arte antica, ripete schemi del sarcofago del Louvre, di uno di Napoli, ecc.; ma le figure, più addensate, si accavallano l'una sull'altra. Tornano motivi d'arte già noti come la Amazzone caduta del gruppo centrale che riproduce il tipo del donario Attalico, mentre il guerriero dell'estremo angolo sinistro, sebbene sia in posa alquanto diversa, per lo sforzo che fa tentando di sollevarsi, ricorda l'arcaica figura di caduto barbato del frontone orientale del tempio di Afaia in Egina.

Un rilievo di sarcofago, di marmo pario, lungo m. 2.15, alto m. 0.54, mostra il pastore Endimione addormentato in una grotta sul monte Latmo (*pagg. 213* II e *216*).

Gli fanno la guardia il Sonno, dalle grandi ali di farfalla, e la divinità del luogo, sotto le forme di un giovane pastore, seduto su una roccia. Endimione giace riverso, col braccio levato attorno al capo, nella posa che l'arte predilige per i dormienti ai quali si accosta non veduto l'essere amante: posa che mette in rilievo la bellezza delle forme. Come nel mito affine di Bacco ed Arianna, gli Amori guidano Selene e, mentre uno sco-

SARCOFAGO DI ADONE: PARTICOLARE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

SARCOFAGO DI ADONE: PARTICOLARE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

I. - SARCOFAGO DELLE AMAZZONI. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

II. - SARCOFAGO DI ENDIMIONE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

SARCOFAGO DELLE AMAZZONI: PARTICOLARE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

pre il corpo di Endimione che guarda curioso, un secondo si libra nell'aria, afferrando il mantello della dea, e il terzo la incoraggia colla destra ad avvicinarsi all'amato.

Selene è discesa dalla biga che ha lasciato in custodia ad un Amorino e ad un'Aura alata, e si avanza con passo esitante e leggero, mentre il vento gonfia il suo mantello a forma di semicerchio. La località montana è ancora indicata da un pastore seduto, che ha accanto un caprone ed un cane, e da due arieti affrontati sopra una roccia.

Nell'ultima scena Selene, colle redini legate attorno al corpo a guisa degli aurighi, riparte, guardando ancora una volta verso Endimione, mentre la Terra, sdraiata sotto il suo carro, assiste, in atto di meraviglia, al suo passaggio.

Il rilievo, assai basso, è il solo che sia di fattura scadente, né è giusto il giudizio di « buon lavoro » datone dal Robert. Così esso appare più tardo della prima metà del II secolo, epoca nella quale il Robert vorrebbe collocarlo.

Un fianco di sarcofago lavorato certo nella seconda metà del II secolo, di marmo italico, alto m. 0.74 e largo m. 0.87, ci mostra un episodio della vita di Persefone e doveva essere particolarmente caro ad Isabella d'Este perchè, murato sotto una finestra, ne adornava lo studiolo « appresso alla Grotta » come prova un antico documento conservato nell'Archivio Gonzaga.

Persefone o Core, la figlia per eccellenza, come la indica il suo secondo nome, la figlia della Terra, come Demeter Gaia è la madre per eccellenza o la Terra madre, coglieva fiori spensieratamente quando dinanzi a lei spuntò un nuovo fiore, il narciso, simbolo del sonno e della morte. Nell'atto di cogliere fiori e quasi sbigottita davanti all'apparire del fiore misterioso, la mostra una deliziosa

SARCOFAGO DELLE AMAZZONI: PARTICOLARE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

statuina di terracotta di Tanagra del Museo del Louvre. Mentre essa si china a raccoglierlo, si apre la terra e Hades la rapisce nel suo carro. Invano ella grida e invano Demetra disperata con lungo errare la cerca, e per vendetta isterilisce la terra. Zeus allora, che pure aveva protetto il ratto della fanciulla, manda Hermes a richiederla al dio dei morti. Si prepara l'ἄνοδος, il ritorno di Core sulla terra, come è cantato nell'inno omerico (v. 346 e segg.).

Presso gli stette, così gli disse il possente Ar-
[gicida:
Ade ceruleo crine, che sei dei defunti signore,
A me Giove ordinò che la bella Perséfone a luce
Io conducessi fra loro, dall' Érebo . . .

(*Omero Minore*, traduz. di Ettore Romagnoli).

Il fianco del sarcofago di Mantova, come già le fini tavolette di argilla locresi, mostra Persefone seduta in trono, accanto allo sposo divino (*pag. 217*).

Ma qui la donna non siede tranquilla e superba, in acconciatura riccamente adorna, né tiene fra le mani il gallo e le spighe di grano. Tutta chiusa nel manto, quasi a sottrarsi ai suoi contendenti, essa si nasconde agli sguardi e tiene colla sinistra un rotulo, che forse è quello del contratto nuziale.

Hermes sta ritto davanti ad Hades ed imbraccia il caduceo con atto risoluto, mentre il dio gli rivolge la parola con intenzione conciliante. La località infernale è indicata dal tricipite Cerbero, accosciato presso il trono e da una strana figura nell'estremo angolo destro, molto rilavorata, forse personificazione di uno dei fiumi sotterranei, verso la quale Cerbero si volge. La scena è limitata da due alberi tra i rami dei quali è tesa una tenda che poggia sul trono a guisa di baldacchino.

Le fatiche di Ercole sono rappresentate sulla fronte di un altro sarcofago, di marmo pentelico, proveniente da Roma, dove nel settecento se ne trovava ancora un fianco, ora nella Gliptoteca di Monaco. La lastra

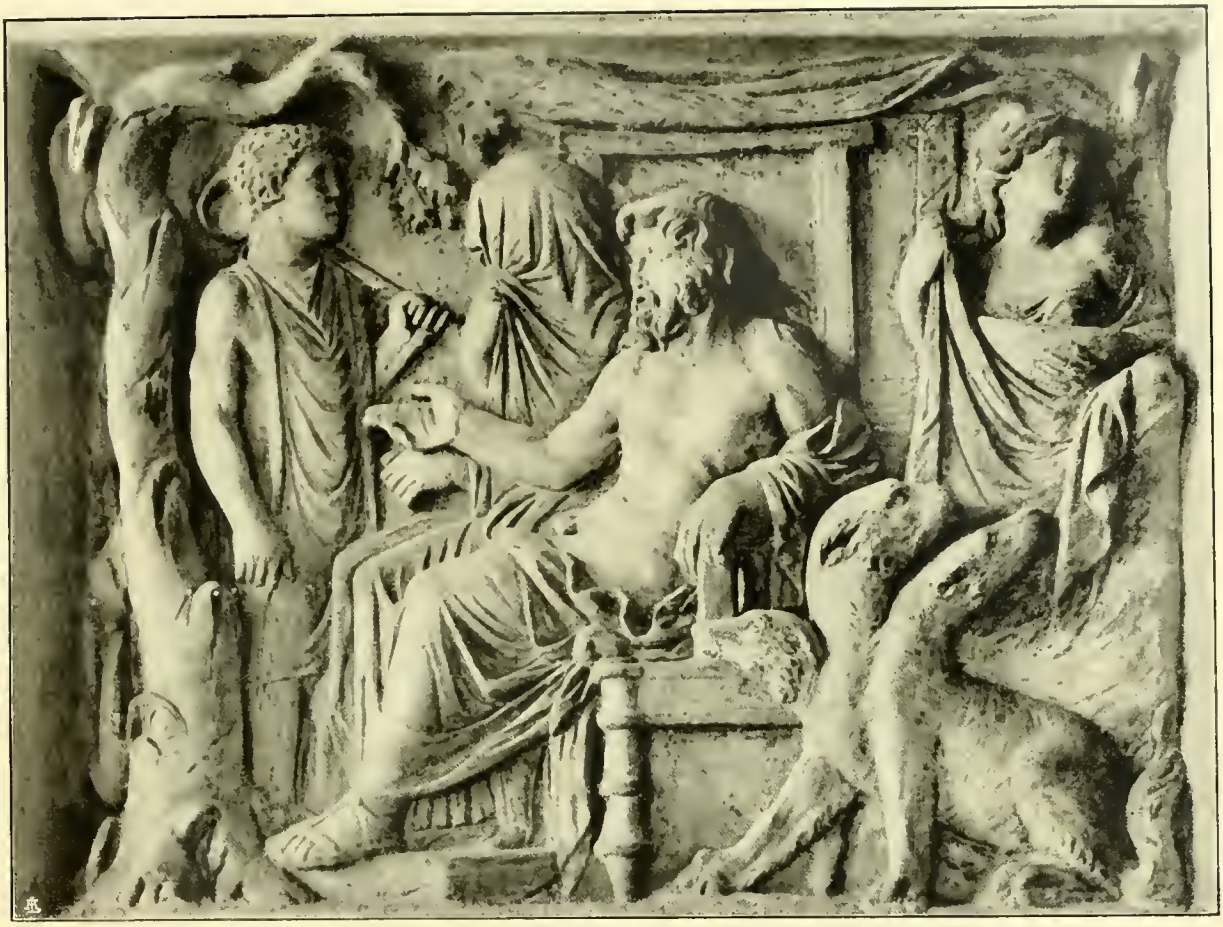
SARCOFAGO DI ENDIMIONE: PARTICOLARE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

frontale fu prima nella Galleria di Sabbioneta, donde passò a Mantova nel Museo dell'Accademia. Di fresco e vigoroso modellato, che raggiunge l'altezza di cm. 12, con forti contrasti di luci e di ombre, di conservazione quasi perfetta, essa mostra lo sforzo, lodevolmente superato dall'artista, di esprimere in uno spazio così limitato, m. 2.26×0.73, ben dieci fatiche.

Il soggetto è certamente più adatto a rappresentazioni isolate che non a un fregio continuo e appunto in dodici scene divise esso era stato adoprato nel V secolo a. Cr. per le metope del tempio di Zeus ad Olimpia. La ripetizione della stessa figura in un rilievo continuo rischiava di diventare monotona e un artista greco difficilmente l'avrebbe concepita. Per questo, malgrado la derivazione greca dei tipi Erculei e delle scene rappresentate, è evidente, in questo e nei sarcofagi simili con rappresentazioni delle dodici fatiche, la composizione romana (*pag. 218*).

Ercole è rappresentato ora giovane, ora barbato, ma sempre coi capelli riccinti, cinti da un cerchio, tenuto stretto da un nastro di cui pendono i capi sulle spalle. In due casi egli ha la pelle di leone sul capo, legata sotto il mento, e nella fatica del cinghiale di Erimanto il suo volto giovanile ricorda così l'elegante bronzetto etrusco del Museo Archeologico di Firenze. Nella lotta coi cavalli di Diomede il suo corpo vigoroso è visto da tergo.

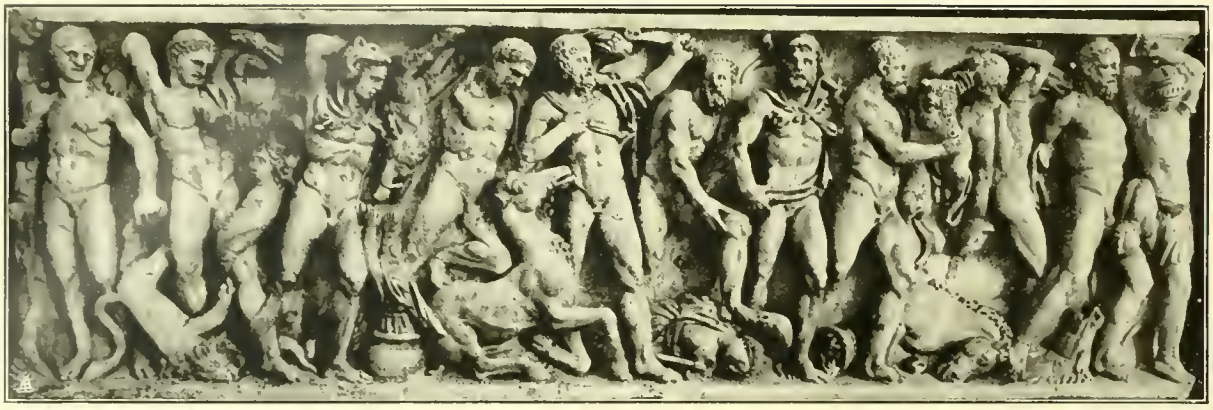
Nella prima fatica (*pag. 219*) Ercole trascina a terra il leone Nemeo già ucciso, afferrandolo per le zampe posteriori; lotta nella seconda coll'idra di Lerna, dal volto di donna angosciosamente stravolto e dal corpo di serpente che attorce le spire alla gamba sinistra di lui. Il comico spavento di Euristeo che esce, chiedendo pietà colle braccia levate dal dolio dove Ercole sta per gettare il cinghiale di Erimanto, come in una metopa di Olimpia e nella coppa dipinta da Eufronio, è espresso nella fatica seguente. Nella uccisione della cerva Cerinitica si ripete lo schema obbligato dalla metopa di Olimpia al rilievo di Dresda e al gruppo in bronzo di Palermo, del ginocchio puntato sulla groppa



FIANCO DI SARCOFAGO: L'ANODOS DI PERSEFONE.
MANTOVA. PALAZZO DUCALE.

dell'animale di cui Ercole afferra con le mani le estremità delle corna. L'esignità dello spazio addensa ancor più le fatiche seguenti. Così uno degli uccelli di Stinfalo svolazza accanto al capo dell'eroe che leva l'arco nella sinistra; il corpo della Amazzone Ippolita, figlia di Ares, che Ercole ha ucciso per strapparle il cinturone dono del dio, giace a terra di traverso nello schema già noto della statuetta del donario Attalico, e sul bel braccio della donna poggia il piede sinistro il non lieto vincitore (*pag. 220*). La pulizia delle stalle di Augia è indicata dal cestello riverso pieno di fimo, mentre Ercole, col forcone a tre denti su una spalla, si allontana adirato perchè Augia gli rifiuta la ricompensa pattuita. Seguono la lotta contro il toro di Maratona, quella contro i cavalli di Diomede, dei quali l'artista è riuscito ad esprimerne tre, uno nello sfondo e due dinanzi già morti, e quella contro il tricorpore Gerione che Ercole afferra per una delle teste, mentre colla destra brandisce la clava. Uno dei torsi del gigante si piega già colpito a morte. Il terzo era espresso nella fiancata di sinistra, colla fatica di Cerbero, che come ho detto, si trova ora nella Gliptoteca di Monaco.

La distruzione di una città che viene da alcuni particolari indicata più specificata-



SARCOFAGO DI ERCOLE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

mente per Troia, espressa sulla fronte di un sarcofago di marmo pario, è chiusa da due scene laterali, alte m. 0.72 e larghe m. 0.92, d'un altro, che sono l'una anteriore l'altra posteriore alla principale. A sinistra (*pag. 221*) la morte di Troilo, trascinato giù dal cavallo impennato da Achille che non si cura del suo gesto supplichevole, mentre un giovane greco sta per tirar fuori la spada dal fodero e un troiano, forse il pedagogo di Troilo, barbato e senz'armi, sembra voler prendere i piedi di Achille, chiedendo pietà pel suo giovane alunno. E questa scena è qui posta a ricordo della versione secondo la quale la morte di Troilo era condizione preliminare per la caduta di Troia. A destra (*pag. 222*) tra due pilastri con capitelli adorni di foglie, si vede un gruppo di donne piangenti. Nel mezzo una giovane, Andromaca, seduta sopra un masso, col mantello tirato sul capo cinto da una benda, porta una mano al volto, in atto di asciugarsi le lagrime, e l'altra tiene nel grembo, rivolta a terra con tre dita distese. Dietro di lei una donna anziana, Ecuba, o meglio la vecchia nutrice, è in atto di parlarle e di confortarla. Dall'altro lato stanno le sorelle di Ettore, due giovani diademate: la più vicina all'angolo, in posa eguale alla statua della Loggia dei Lanzi a Firenze, nota comunemente col nome di Tusnelda, che rappresenta una provincia vinta, e l'altra in atteggiamento simile ma invertito. Nella estremità sinistra, a bassissimo rilievo, è espresso il palladio di Troia. Poichè manca il piccolo Astianatte, che si vede invece fra le braccia di Andromaca nella scena quasi identica su un coperchio di sarcofago conservato a Roma a Villa Borghese, evidentemente le donne piangono la morte di lui, avvenuta dopo quella di Ettore.

Il rilievo è assai basso e fiacco, la fattura trascurata come spesso nelle parti laterali dei sarcofagi, e la figura che ripete il tipo della così detta Tusnelda ci permette di giudicare i rilievi come posteriori all'epoca di Traiano. Ciò ci sarà confermato anche dalla osservazione della scena principale, lunga m. 2.37 e alta m. 0.72 (*pag. 223*).

Questa infatti ha comune colla colonna Traiana e colla Antonina l'ordinamento delle figure in due file, di cui la superiore, stando su un terreno sopraelevato, supera la inferiore dell'altezza delle teste o addirittura se ne distacca, apparendo in un piano diverso; gli accenni di paesaggi e gli sfondi

SARCOFAGO DI ERCOLE: PARTICOLARE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

SARCOFAGO DI ERCOLE: PARTICOLARE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

FIANCO DEL SARCOFAGO DELLA ILIUPERSIDE, MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

architettonici; la tendenza al verismo e conseguentemente la cura di rilevare gli elementi etnici nella rappresentazione degli individui.

Delle scene rappresentate solo la prima nell'angolo destro è indicata in modo caratteristico, le altre potrebbero riferirsi alla distruzione di qualsiasi città; ed è quella della uccisione del vecchio re Priamo, che invano cerca di trattenere il braccio armato di Neottolemo. Segue un gruppo di donne che coi bimbi piangenti hanno cercato asilo davanti ad un tempio. Una di esse afferra un guerriero greco supplichevolmente per il mento; ma invano, chè in due si accaniscono contro la prima delle madri, probabilmente Andromaca, e l'uno la afferra pei capelli mentre l'altro cerca di strapparle il fanciullo dalle braccia.

Da questo punto si svolgono le scene in due piani. Dapprima un troiano caduto al quale un greco vibra il colpo mortale e dietro, su una elevazione del terreno, un guerriero greco che orgogliosamente avanza trascinando tre prigionieri. Poi un giovane nudo che solleva il cadavere di un compagno, gruppo assai ben sentito, malgrado i difetti anatomici e la esagerata lunghezza del corpo del morto. Sopra una altura, nel cui sfondo appare il tetto a mattoni di una casa, una

FIANCO DEL SARCOFAGO DELLA ILIUPERSIDE.
MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

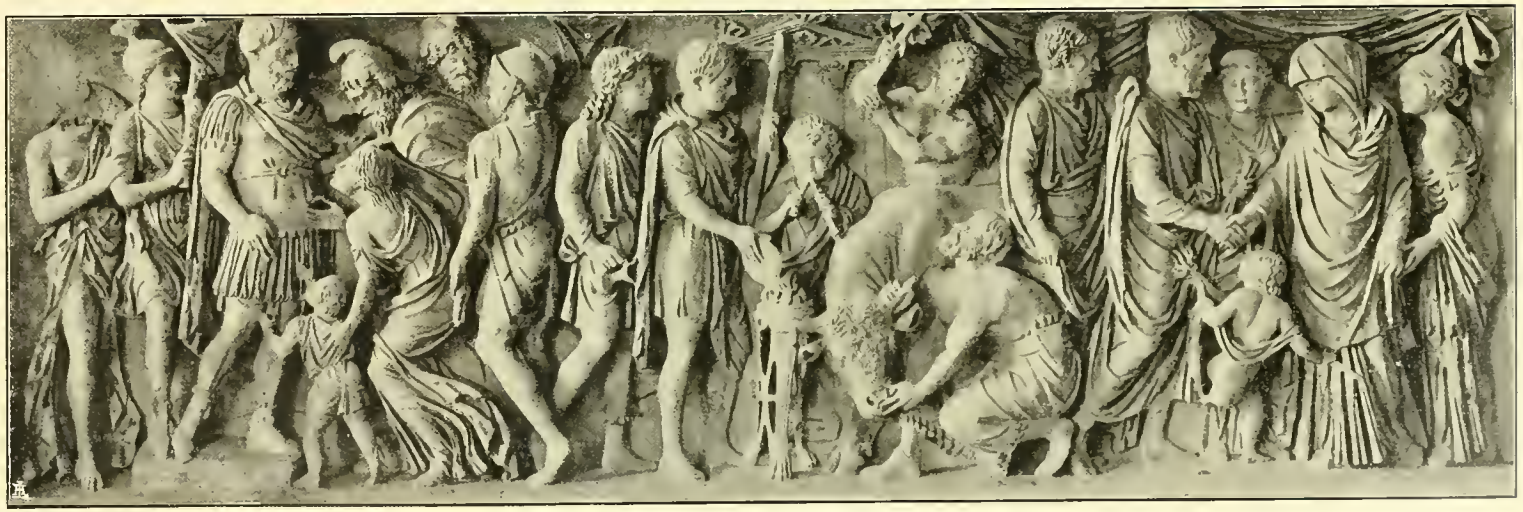
vecchia nutrice solleva un fanciulletto ferito. Segue, nel piano inferiore, un guerriero troiano barbato, assalito da un greco, mentre invano una donna chiede pietà. Al di sopra una madre che leva fra le braccia e bacia il suo piccolo figlio, una gamba del quale è in parte raffigurata nella fiancata di sinistra.

Uno dei più bei sarcofagi, che, esprimendo scene di vita, sta tra il soggetto mitologico e lo storico propriamente detto, è questo erroneamente conosciuto col nome di Lucio Vero, di bianchissimo marmo greco a grana grossa e lucente. Le scene rappresentate si riferiscono alla vita di un alto personaggio romano non esattamente identificabile, ma che, per lo stile del rilievo, mostra di appartenere all'epoca degli Antonini. Esso misura m. 2,42 di lunghezza, m. 0.85 di altezza, mentre il rilievo raggiunge l'altezza di 11 cm. (*pag. 223*).

Un sarcofago collo stesso soggetto, pur con diversi elementi ritrattistici e l'aggiunta di una quarta scena, si trova agli Uffizi di Firenze, ma non è paragonabile al nostro nè per la fattura nè per lo stato di conservazione.

All'estrema destra è espressa una scena di nozze (*pag. 224*). Nella stanza, indicata da una tenda tesa, i due sposi col costume rituale (la donna ha in testa il *flammeum* o

SARCOFAGO DELLA HIUPERSIDE. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.



SARCOFAGO DI UN GENERALE ROMANO. - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

SARCOFAGO DI UN GENERALE ROMANO: PARTICOLARE. MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

velo rosso) si stringono le destre, l'atto simbolico per i romani della unione coniugale. *Iuno pronuba*, dietro di loro, fa l'atto consacrato di unirli, stendendo le braccia sulle loro spalle, mentre il piccolo Imeneo, colla fiaccola, sta loro dinanzi. Assistono ai lati i due sposi un paraninfo, nobile figura di uomo anziano dalla incipiente calvizie, e una paraninfa dall'agile e snello corpo di vergine.

Nel centro, il sacrificio (*pag* 225). Un assistente che indossa il *limus*, vestito servile adorno di frangia, che copriva il corpo dalla cintola in giù, tiene abbassata la testa del toro, rilevando con la tensione dei muscoli del ginocchio, delle spalle, delle braccia tutta la forza sviluppata in quell'atto. La parte posteriore del toro, che cerca tirarsi indietro, è scolpita in bassorilievo, che diventa tutto tondo nel rendimento della testa grossa e poderosa. Il vittimario solleva la scure in atto di colpire. Davanti al fron-

SARCOFAGO DI UN GENERALE ROMANO; PARTICOLARE. MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

tone di un piccolo tempio, si compie intanto il sacrificio incruento. Un giovane, con scarpe e uose, vestito di tunica, cinta la vita, e il *paludamentum* agganciato sulla spalla destra, appoggia la sinistra alla lancia e con una patera fa una libazione su un tripode sul quale arde un piatto pieno di frutti, mentre un fanciullo di tipo servile suona a gran fiato le doppie tibie e un giovane Camillo, bellissima figura di efebo dai tratti quasi femminei e dai riccioli calamistrati su cui poggia una corona di alloro, lo segue recando un *simpulum*.

A sinistra la *supplicatio* (*pag. 226*). Una famiglia di barbari vinti si prostra al vincitore, chiedendo pietà. Il vincitore, che è lo stesso personaggio che celebra le nozze, è qui rappresentato come un generale vittorioso sul *suggestus*. La famiglia dei vinti, una donna mezzo discinta, coi capelli sciolti, e un uomo colle braccia legate al dorso, mentre nel fondo appare un altro volto di barbaro dal caratteristico tipo etnico sotto il berretto frigio, è spinta avanti da un soldato romano che porta un vessillo. Appare qui il contrasto tanto amato dall'arte romana,

SARCOFAGO DI UN GENERALE ROMANO: PARTICOLARE. MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

specialmente da Traiano in poi, fra la calma impassibile del romano vincitore e la violenta agitazione dei barbari vinti. Dietro l'*imperator* una vessillifera che simboleggia il valore e, accanto, una Vittoria alata, purtroppo acefala.

A questo episodio guerresco della vita del defunto probabilmente si collega il sacrificio, piuttosto che alle nozze, poichè il giovane sacrificante indossa il costume militare.

Elementi diversi di arte si fondono in questo rilievo. Ricorda l'iconografia di Traiano il volto del paraninfo dai muscoli facciali cadenti con solchi profondi; dall'arte adrianea forse deriva la figura dolce e femminea del Camillo, mentre i lineamenti del protagonista, nelle scene delle nozze e della *supplicatio*, dal viso lungo, dal naso aquilino e dalla espressione malinconica appartengono all'epoca degli Antonini. Alla fusione di elementi artistici varî deve sopratutto la fronte di questo sarcofago la sua fresca evidenza, onde, benchè lavorato alla metà del

FIANCO DEL SARCOFAGO DI UN GENERALE ROMANO.
MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

secondo secolo e di soggetto schiettamente romano, esso non ha la freddezza comune ai rilievi storici dell'epoca.

Alla scena del sacrificio si collegano le fiancate, a bassissimo rilievo. In quella di sinistra (*pag. 227*) due offerenti, l'una con una cassetta di incenso, l'altra con un panno disteso a conca e pieno di frutti, sostenuto col gesto caratteristico delle divinità silvane, e un giovane Camillo con l'urceo e una cassettina levata nella sinistra, sembrano in atto di avviarsi verso il sacrificio.

In quella di destra (*pag. 228*) la robusta figura di un vittimario armato di scure sta per condurvi un poderoso toro col diadema fra le corna.

Originale e potente è lo stile di queste due lastre, di un'arte meno raffinata, forse provinciale, ma piena di rustica evidenza: opera d'un marmorario che non è l'autore della fronte del sarcofago. Basta a provarcelo il confronto fra la molle figura efebica del Camillo nella scena frontale con quella nervosa e tagliente della fiancata, che pure le è in tutto simile, anche nell'acconciatura dei capelli, e fra la forza rude e risoluta del vittimario della lastra laterale, così affine a quello che si vede nel rilievo della colonna

FIANCO DEL SARCOFAGO DI UN GENERALE ROMANO.
MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

Traiana alla consacrazione del ponte sul Danubio, colla appassionata espressione dei sacrificanti sulla fronte, i quali nella reciproca posa ripetono uno schema comunissimo all'arte romana.

Chiusa agli angoli da due belle maschere (*pag. 229*) di tipo giovanile barbarico, coi capelli ritti e un'espressione di fresca vitalità nella bocca aperta al sorriso sulla fila superiore dei denti, è la lunga tabella rettangolare che costituiva la fronte del coperchio su questo sarcofago. Lunga m. 2.41, alta m. 0.32, nel marmo bianchissimo e lucido, essa porta scolpite, tra i cavalli salienti del Sole e quelli che si inabissano della dea Selene, alcune delle divinità dell'Olimpo (*pag. 230*).

La derivazione greca di questo rilievo, quasi identico a quello del coperchio del sarcofago con corteggio nuziale nella Chiesa di San Lorenzo fuori le Mura a Roma, è evidente, e un gruppo di dei, assai affine per composizione e fattura a questo centrale, si vede nel fregio orientale del tempio ateniese di Athena Nike. Il rilievo, sebbene alquanto danneggiato, è accuratissimo anche nei più minuti particolari, e la bella testa di Giove conserva i caratteri dell'arte fidiaca come la maestosa figura di Giunone che gli sta a fianco. Egli reggeva colla si-

COPERCHIO DI SARCOFAGO: MASCHERA D'ANGOLO.
MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

nistra il fulmine, e a terra sta l'aquila, presso il pavone della dea. Seguono la Fortuna, che teneva la destra su un timone appoggiato ad una palla, e Minerva colla mano sulla lancia, e presso di lei la civetta. I due Dioscuri, coi loro cavalli, fiancheggiano il gruppo degli dei. Le figure sono piene di grazia, vivace e agile è la mossa di Selene; ma lo scultore, pur traendo con abilità i suoi modelli dal periodo migliore dell'arte greca, mostra nella divisione delle parti una certa imperizia e la sproporzionata figura di Oceano sotto il carro del Sole, prende da sola tanto spazio da impedire che le quattro divinità, guidate dai Dioscuri, occupino, come avrebbero dovuto, la parte centrale del rilievo.

Ho detto che i sarcofagi mantovani costituiscono un complesso di prim'ordine in questa classe di monumenti che pure appartengono a un'arte industriale. Il rapido

studio che ne abbiamo fatto, conferma questa asserzione.

Quello di Medea, per la nobile eleganza delle figure e per la conservazione quasi perfetta, è senza dubbio il più bello di tutti i sarcofagi che riproducono la atroce leggenda. Il ferimento e la cura di Adone, quantunque risenta della freddezza dei rilievi Antoniniani, è lavoro assai fine che il Robert attribuisce allo stesso artista del celebre sarcofago di Ippolito del Camposanto di Pisa. Magnifico è quello di Ercole, e certo uno dei più belli tra i molti su questo tema svolto qui in forma continua; e veramente superbo è quello con scene di vita reale. Meno belli, quantunque notevoli, i rilievi con la lotta fra i greci e le Amazzoni, e con la leggenda di Endimione. Il sarcofago col sacco di Troia è un rarissimo esempio tra quelli del ciclo troiano, dei quali ci restano rappresentazioni assai scarse e frammentarie; raro è pure il richiamo di Persefone dall'Erebo.

Tali i rilievi mantovani che furono sepolcrali, ma che per noi, come la maggior parte dei monumenti dell'arte antica provenienti da tombe, nulla conservano della loro destinazione funeraria. Quasi sempre espressioni dello spirito greco, anche se lavorati e composti in epoca romana, essi ci guidano nel vasto mondo del mito col quale gli antichi cercavano di rendere meno triste la morte e più leggiadra la vita.

ALDA LEVI.

NOTA. Nel secolo XVIII lo stuccatore mantovano Stanislao Somazzi riprodusse in istucco sopra le porte delle sale degli Arazzi nel Palazzo Ducale di Mantova, tutti questi rilievi, esclusi quelli di Adone e di Endimione, dividendoli in quadri che comprendono in genere metà della rappresentazione.

I sarcofagi qui pubblicati possono dirsi inediti, esclusa la fronte di quello di un generale romano pubblicato dal Rizzo in rapporto a uno dei sarcofagi rinvenuti a Torre Nova. I disegni del LABUS, *Museo della Reale Accademia di Mantova*, Voll. 3, Mantova 1830, falsano completamente il carattere dei rilievi; e anche quelli del ROBERT, nell'opera *Die antiken Sarkophag-reliefs*, sono spesso insufficienti.

Per la bibliografia più antiquata rimando alla citata opera del Robert, limitandomi a dare qui le indicazioni bibliografiche principali:

Sarcofago di Medea: CARLI, *Dissertazioni due*, Mantova, 1785, p. 195 sgg. e tavola. LABUS, op. cit., I, 9. ROBERT, op. cit., II, tav. 62, n. 196, pp. 210-211. DÜTSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, IV, 688. REINACH, *Rep. de reliefs*, III, 52, 4.

Sarcofago di Adone: LABUS, II, 21; DÜTSCHKE, 726; ROBERT, III, I, tav. V, n. 20, pp. 20-22; REINACH, III, 48, 2.

Sarcofago delle Amazzoni: LABUS, III, 4; DÜTSCHKE, 668; ROBERT, II, tav. 31, n. 75, pp. 89-90; REINACH, III, 48, . —

Sarcofago di Endimione: LABUS, II, 45; DÜTSCHKE, 846; ROBERT, III, I, tav. 16, n. 62, pp. 78-79; REINACH, III, 50, 2. — *Fiancata di Persefone*: LABUS, I, 3; DÜTSCHKE, 646; ROBERT, III, 3, tav. 120, n. 365, pp. 462-463; REINACH, III, 51, 1. —

Sarcofago di Ercole: LABUS, III, 1; DÜTSCHKE, 679; ROBERT, III, I, tav. 28, n. 102, pp. 125-126; REINACH, III, 51, 2. —

Sarcofago della Iliuperside: LABUS, III, 17; DÜTSCHKE, 656, 736, 737; ROBERT, II, tav. 26, n. 63, 63a, 63b, pp. 71-73; REINACH, III, 52, 1. —

Sarcofago di un generale romano: LABUS, III, 53 e 54; DÜTSCHKE, 643, 748, 749, 847. *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, tav. 9, n. 1; BERNOULLI, *Röm. Ikon.*, II, 2, p. 211, n. 62 e p. 219; RIZZO in *Röm. Mittheil*, 1906, tav. 14; 2, pp. 294-295 e 305; REINACH, III, 54, 1, 2, 3, 4.

COPERCHIO DI SARCOFAGO - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

Dopo le due croci storiche e le loro argentee custodie, viene subito per importanza la capsella, pure d'argento, con l'Adorazione della Croce figurata sul coperchio [1] (*pag. 233*).

L'ovale di questa teca si avvicina molto a quello di una celebre cassettina trovata nella basilica numida di Henchir-Zirara e illustrata magistralmente dal De-Rossi [2] quando fu trasferita, per dono, al Museo cristiano della Biblioteca Vaticana. Ed anche l'uso cui dovette servire questa capsella, cioè la custodia di reliquie da deporsi sotto l'altare per consacrarlo [3], fu indubbiamente analogo. Ai due oggetti dianzi citati aggiungiamo la capsella ellittica di Grado [4] e l'altra, pure ellittica, di Brivio in Brianza, ora conservata nel museo del Louvre [5]. La nostra cassettina non è di vigoroso rilievo come quella africana dove il martire che immoto regge la corona fra i due fiammeggianti candelabri, ha una potenza di segno e d'incavo da doversi considerare opera di artista non comune. Al contrario, nella nostra, i due angeli tunicati e nimbati che si prostrano, ostendendo le mani in atto d'adorazione, avanti alla croce costellata di gemme tonde e quadrate, sono espressi debolmente da un segno monotono e maldestro. Simili, appaiono la colomba dello Spirito Santo e la mano dell'Onnipotente figurate nell'alto. Non molto migliori sono i rilievi dei fianchi ove, in clipei, sono raffigurati gli Apostoli Pietro e Paolo ed altri sei Santi, tutti col nimbo. Questo particolare rammenta la capsella ellittica di Grado e la rettangolare di Sebastopoli [6].

Dal tipo della croce che ha somiglianza con quella del cemeterio di Ponziano sulla Portuense (sec. VI); dai clipei che rammentano quelli figurati nei sottarchi delle basiliche del VI secolo e nell'oratorio detto di S. Pier Crisologo a Ravenna (fine del sec. V - inizi del VI); dallo stile, infine, già notevolmente imbarbarito argomentiamo che il nostro reliquiario debba quasi con certezza attribuirsi al secolo VI. Il Grisar, considerando l'Adorazione della Croce figurata sul coperchio, pensò che la capsella contenesse una reliquia del Santo Legno, ma di essa non vi sarebbe menzione in alcun documento, e d'altra parte la figurazione predetta ha un carattere generico. È da pensar piuttosto che vi fossero le reliquie di uno dei Santi le cui immagini si veggono nei clipei.

Per contrario è una vera stauroteca quella del tesoro di San Giovanni in Laterano che fu illustrata dal De Nicola [7] (*pag. 234*). Trattasi di una tavoletta quasi quadrata che ha una delle facce ricoperte da una lamina di argento lavorata a sbalzo e l'altra rivestita di lastre metalliche destinate a ricevere degli smalti di cui ora però non si vede che una traccia informe. Anzi in taluni posti il mastice è così brunastro da far sorgere la pia credenza che vi fossero mescolate le ceneri dei SS. Martiri [8]. E fa meraviglia che il De Nicola, sempre così diligente ed acuto, vi creda egli pure [9]. In questa faccia, al centro, si possono aprire i due battenti di una porticina, la quale discopre una altra placca già decorata di smalti e campita da una croce nel cui incavo era la reliquia del Santo Legno. Nei rettangoli fra i bracci della croce si vede l'ombra delle immagini a smalto che vi dovevano stare. Le

due inferiori dovevano essere figurette complete, mentre le superiori erano di certo a mezzo busto. Ha già notato il De Nicola che alcune particolarità ravvicinano questa faccia della stauroteca al celebre reliquario di Limburgo. Io aggiungo quello di Gran [10].

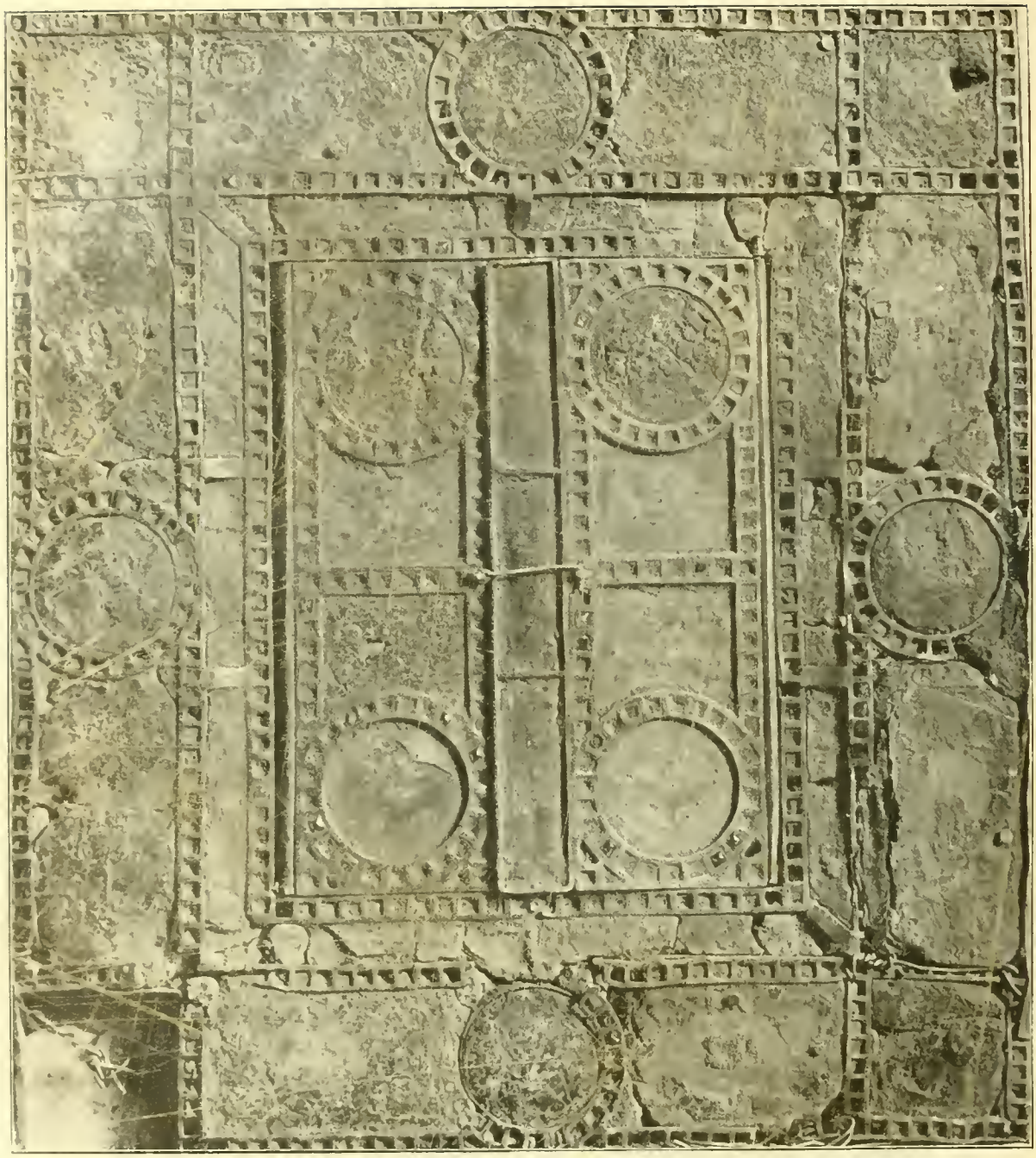
Se il De Nicola avesse posto attenzione ai contorni degli alveoli, si sarebbe accorto che la traccia di due figurette intere deve spettare alle due di Costantino ed Elena, solite nelle stauroteche bizantine e che son pure nel reliquiario di Gran, mentre le due a mezzo busto, di cui si scorge anche una curva di ali, debbono essere gli angeli. Essi sono anche all'identico posto, nella stauroteca di Gran. Nei clipei della grande fascia del contorno si scorgono, specie in quelli centrali posti alla base e al sommo, le tracce di due santi a mezzo busto nimbati.

Nella faccia opposta il lavoro a sbalzo argenteo, con tracce di doratura, è succinto ed appiattito. Vi si vede in mezzo una croce con le anse terminate da clipei. Alla sua base divaricano due ampi fogliami d'acanto nervosamente pieghettati. In alto, in due tondi, sono i monogrammi greci di Gesù Cristo. Tutto il fondo di questa parte centrale è campito da innumeri ghirigori che talora assumono l'aspetto di foglie di loto. La grande fascia del contorno ha volute continue centrate da foglie di palma, o fiori che siano.

Il tipo della croce con le foglie alla base venne molto opportunamente ravvicinato dal De Nicola a quello del reliquario di Saint Denis, ora al Louvre [11]. Ma la tecnica di questo sbalzo è assai meno raffinata del nostro. Inoltre le trovate decorative sono più povere, nè vi è quel riempimento di ogni angolo che fa ricordare certe opere islamiche. Abbiamo invece rinvenuto qualcosa che per stile e per tecnica è assai più aderente. Esiste nel tesoro di San Pietro la cosiddetta stauroteca di Maestricht illustrata non ha guari dal Mercati [12]. Essa mostra un assai somigliante contorno di volute continue a fiorame centrale. All'estremo dei bracci vi sono dei campi rettangolari con l'identico lavoro di rigature a volute che determinano talvolta dei fogliami di loto. Molto simile è anche il tipo dei caratteri della iscrizione. Assolutamente uguale è il tipo di sbalzo uniformemente appiattito. Potremmo aggiungere che certe croci in pietra veneto-bizantine, o bizantino-ravennate, hanno la stessa forma e la stessa decorazione di foglie e rosette che si riscontrano in quella riprodotta al centro del nostro reliquario [13].

Ed ora osservando: che la stauroteca di Limburgo è con certezza datata, per una iscrizione ivi esistente, fra il 948 e il 959 (e bisogna notare che anch'essa ha nel rovescio un lavoro a sbalzo con la figurazione di una croce fra due volute); che la stauroteca di Gran sembra di qualche anno più tarda, ma non oltre i primi del sec. XI; che la stauroteca di Maestricht, con la iscrizione menzionante l'imperatore di Bisanzio, Romano (non si sa se il II o il III) sta fra il 959 e il 1032; che le croci di pietra menzionate son tutte fra il X e i primi dell'XI secolo; che la lamina di Saint-Denis è pure di questo periodo; ne consegue che la stauroteca bizantina [14] del Laterano, un dì splendida d'ori (di cui ancora si vede traccia nelle filigrane), di argenti, di smalti, di pietre preziose di cui restano le impronte, deve appartenere alla seconda metà del X o ai primi decenni dell'XI secolo [15]. E allora vi è da domandarsi:

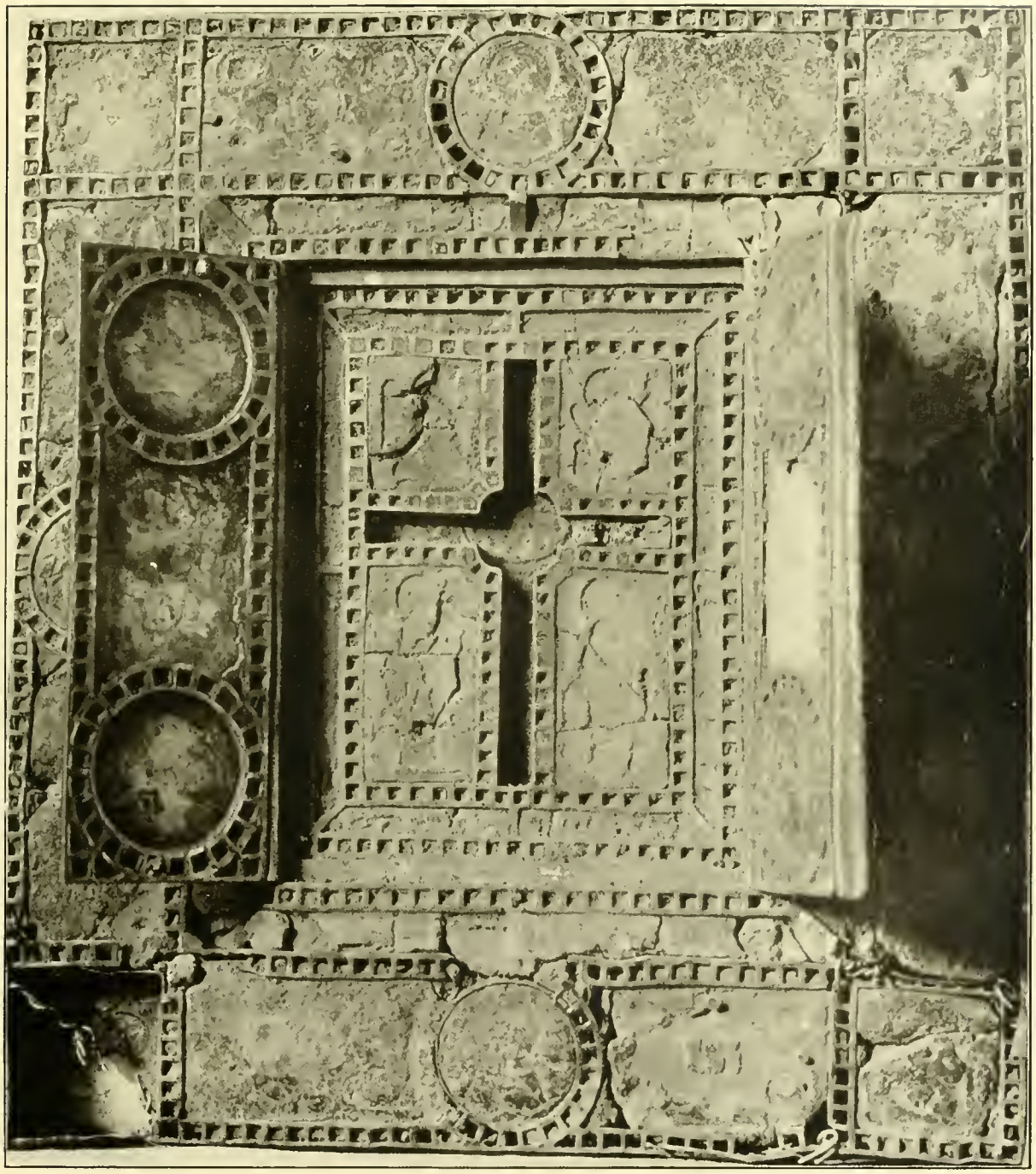
MUSEO CRISTIANO DEL VATICANO. TESORO DEL SANCTA SANCTORUM: CAPSELLA D'ARGENTO. LAVORO A SBALZO DEL SEC. VI-VII.



ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO - STAUROTECA BIZANTINA DELLA FINE DEL SEC. X O DEI PRIMI DEL SEC. XI. - PARTE ANTERIORE CHIUSA.

non sarebbero per caso le distruzioni dei smalti e le tracce nerastre, effetto del fuoco? E, trattandosi della regione dei Monti, non si può pensare alle devastazioni e ai terribili incendi del sacco del Guiscardo (1084) in cui anche il Laterano ebbe dolorosi ricordi?

Ed ora passiamo ad un altro insigne mo-



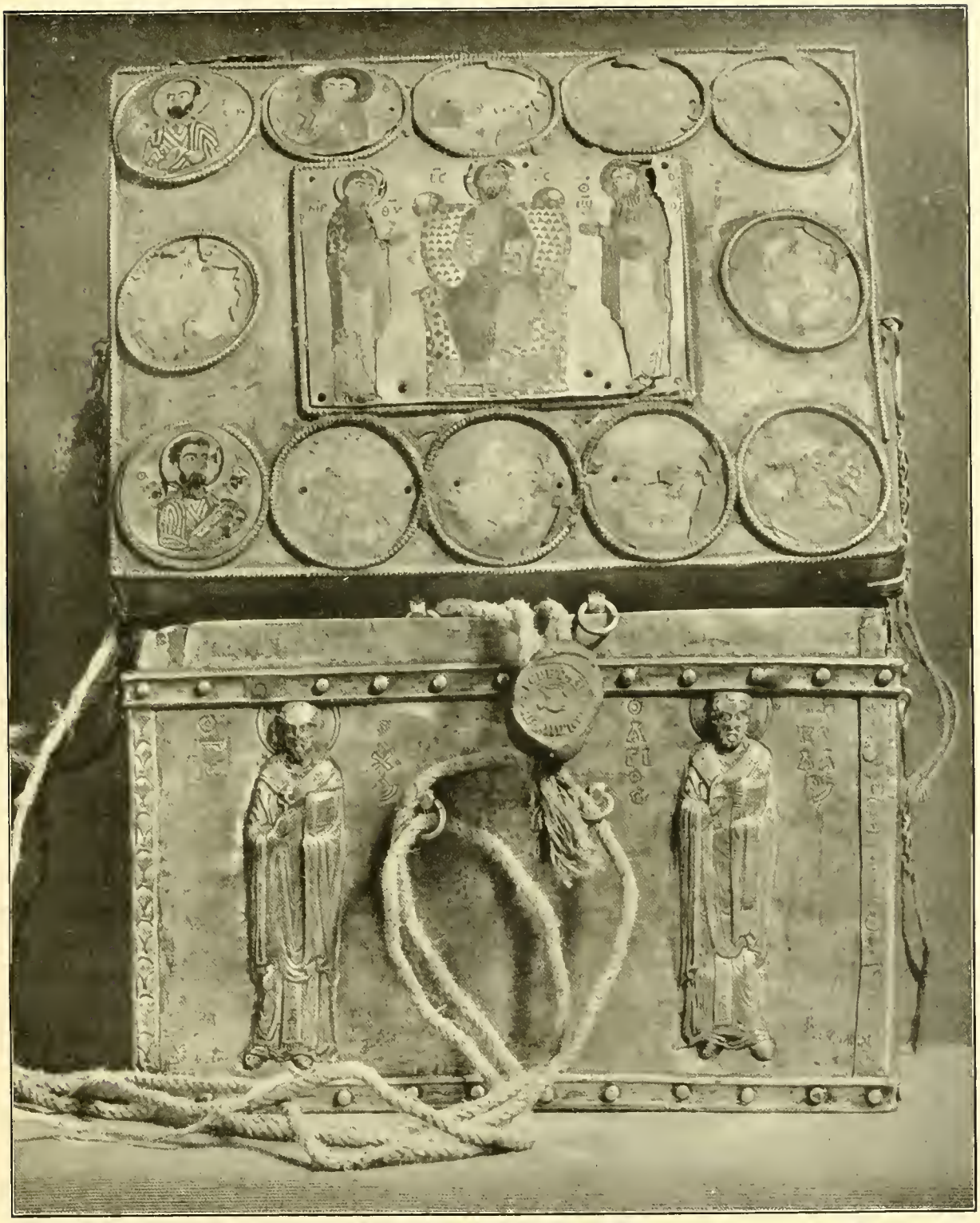
ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO: STAUROTECA BIZANTINA DELLA FINE DEL SEC. X O DEI PRIMI DEL SEC. XI. - LA PARTE ANTERIORE, APERTA.

mimento dell'arte vetraria e della toreutica bizantina, cioè la custodia del capo di Santa Prassede [16] (*pag. 237*).

Sui fianchi della cassettina rettangolare spiccano, a forte rilievo, quattro figure di Santi il cui nome in greco è inciso sul fondo

ROMA. TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO. - STAUROTECA BIZANTINA, LAVORO A SBALZO DELLA FINE DEL SEC. X O DEI PRIMI DELL'XI - PARTE POSTERIORE.

e verticalmente: San Gregorio Nazianzeno e San Basilio (indossano la tunica e la *casula* o pianeta); San Nicolò e San Giovanni Crisostomo. Le faccie minori hanno incisa una croce dentro una ghirlanda con altri piccoli ornamenti.

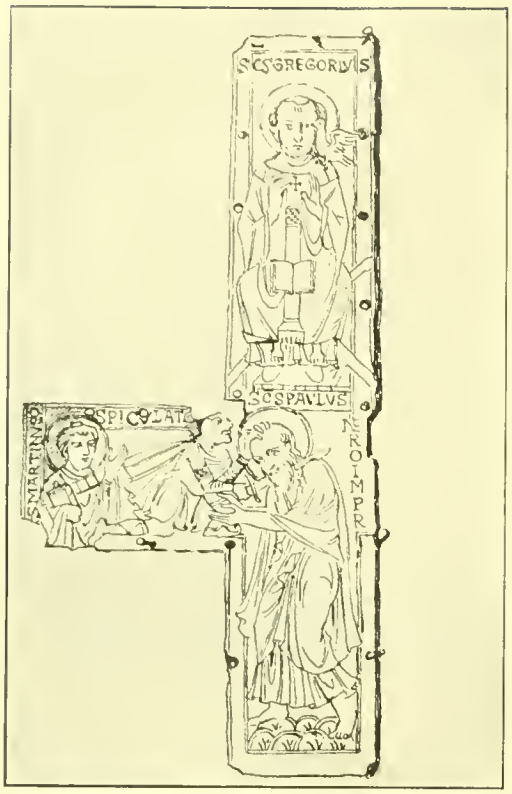


ROMA, MUSEO CRISTIANO DEL VATICANO. TESORO DEL SANCTA SANCTORUM: TECA ARGENTEA DEL CAPO DI SANTA PRASSEDE. LAVORO A SMALTI E SBALZO DEL SEC. XI (?).

PARTICOLARI DEGLI SMALTI SUL COPERCHIO DELLA TECA PEL CAPO DI SANTA PRASSEDE (*Dal Grisar, Cap. IV*).

Sul coperchio un po' rigonfio si vede, nel mezzo, una ricca piastra d'oro con vivacissime figurazioni a smalto [17]: il Cristo in trono fra la Madonna e San Giovanni il Precursore (il Prodromo). È una scena di *Deisis*. Nel contorno sonvi dodici clipei d'oro, di cui appena tre contengono ancora gli smalti, mentre negli altri furono distrutti. I santi espressi da questi smalti sono San Simone, San Tomaso, San Luca. È strano che sul volume di Luca si legga il principio del Vangelo di Giovanni 'EN 'APX (ἐν ἀρχῇ ὁ λόγος), tanto che il Grisar ha pensato ad uno scambio fra Luca e Giovanni. Ma sta di fatto che la iscrizione è sul fondo stesso della piastra che contiene lo smalto, quindi l'ipotesi si fa difficile. Anche la rilevata diversità di fattura fra il medaglione di Tomaso e gli altri due non convince troppo. Invece è più considerabile l'ipotesi, emessa pure dal Grisar, di una appartenenza del cofanetto a due epoche diverse. Alla più antica apparterrebbe la decorazione in oro e smalti che ha rapporti indubbi con la più fiorente produzione bizantina del secolo X-XI (si confrontino ad esempio i nostri clipei con quelli della collezione Swenigorodskoj illustrati dal Kondakoff) [18]. Questa decorazione sarebbe cosa avventizia aggiunta al resto della cassetta che, coi suoi sbalzi

ROMA, MUSEO CRISTIANO DEL VATICANO, TESORO DEL SANCTA SANCTORUM: CAPSELLA GRECA D'OTTONE; COPERCHIO. LAVORO A NIELLO DEL X O XI SECOLO



FRAMMENTO DEL COPERCHIO DI UN RELIQUIARIO IN RAME DEL SEC. XIII CON LA FIGURA DI SAN GREGORIO E LA DECOLLAZIONE DI SAN PAOLO (Il frammento, visto nel 1894, è ora perduto). (*Dal Grisar*).

argentei, dovrebb'essere contemporanea di Nicolò III (1277-1280). Il Grisar rileva che la figura di San Nicolò fu messa forse per omaggio al nome del papa il cui sigillo chiude le cordicelle della cassettina. Sarà. Ma io osservo che il tipo di questi santi è proprio quello stesso che appare negli avorii bizantini del X-XI secolo a cominciare dal famoso trittico Harbaville (Louvre) [19], dal trittico del Museo Sacro Vaticano e da quello della Biblioteca Casanatense [20]. Una tecnica di lavoro a sbalzo somigliante è in una Madonna col Bambino impressa in una placca di rame del South - Kensington - Museum (sec. XI) [21]. Concludendo: mi sembra che, se le decorazioni a smalto sono anteriori a quelle in argento, l'età di queste ultime non è più recente di un secolo [22].

Due altri reliquiari orientali, uno ovale d'argento dorato [23] (*pag. 241*) con figure niellate del Cristo fra San Pietro e San Giovanni il Precursore, nel coperchio, e degli Evangelisti, nei fianchi; e l'altra, pure ovale, d'ottone [24], con la scena della Crocefissione niellata sul coperchio e degli Evangelisti sulla sponda (*pag. 239*), appartengono per la iconografia all'XI o XII secolo. Forse più antico è il reliquiario d'ottone ove una treccia del contorno e la forma schematica della scena della Crocefissione, col Cristo ancora vestito di colobio, potrebbero riportarci anche al IX o X sec. [25].

Merita un ricordo il frammento del coperchio di un reliquiario di rame inciso che fu trovato dal p. Porrentruy sotto le inferriatine nelle pareti della cappella Sancta Sanctorum [26]. Gli oggetti conservati in queste cavità delle pareti erano tutti frammentarii giacchè i lanzi del Sacco (1527) li avevano avuti a portata di mano. Nella suddetta lastrina di rame era niellata la scena della decollazione di San Paolo, e poi San Gregorio Magno e San Martino. Alcune scritte designavano i personaggi [27]. L'opera ricorda l'arte romana del XIII secolo che riprodusse sulle pareti delle basiliche simili scene di martirio [28]. Oggi la lastrina è nuovamente perduta. In un altro frammento di reliquiario gotico in rame con smalti si vedeva la traccia di un Cristo in trono che alza la mano destra in atto di benedire mentre con la sinistra regge un rotulo [29].

Di altri reliquiari come il cofanetto del capo di Sant'Agnese, liscio, con un solo fregio di foglie gotiche in alto e in basso, del tempo di Onorio III o la scatola ovale d'ar-

ROMA, MUSEO CRISTIANO DEL VATICANO. TESORO DEL SANCTA SANCTORUM: CAPSELLA BIZANTINA D'ARGENTO, LAVORO AD AGEMINA DEL SEC. XI O XII.

ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO: CASSETTINA DELLA TUNICA DI SAN GIOVANNI, SEC. XII; MEDAGLIONE DEL SEC. IX (?).

ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO: COPERCHIO DELLA CASSETTINA PER LA TUNICA DI SAN GIOVANNI, SEC. XII; MEDAGLIONI DEL SEC. IX (?).

gento dorato, non molto anteriore al XII secolo, contenente la reliquia dei sandali di N. S. e il tessuto di seta della Natività, non occorre far particolare menzione perchè non molto interessanti per la storia dell'Arte [30].

Ed ora ci attendono altri lavori in metallo che sono conservati nel tesoro della basilica e che furono illustrati da Giacomo De Nicola.

Vien prima la cassettina della tunica di San Giovanni [31] (*pag. 242*). Osserva il De-Nicola che di tutte le reliquie dell'Evangelista conservate dalla basilica, nessuna ha una documentazione più ricca e più antica della tunica. La indicò San Gregorio Magno a Giovanni abbate di Santa Lucia a

ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO: COFANETTO PER LE RELIQUIE DI SANTA BARBARA, OPERA LIMOSINA DEL SEC. XIII.

Siracusa, pregandolo in pari tempo di fargliela inviare. Giovanni Diacono, biografo intelligente, minuzioso e affezionato del papa, sebbene posteriore a lui di quasi tre secoli, asserisce che l'ottenne e che la ripose, insieme ad un'altra veste, pure creduta del Santo, « sub altari sancti Joannis in basilica Constantiniana.» Tutti gli elencatori di reliquie la nominano e rammentano pure il prodigio della resurrezione dei tre giovani avvelenati [32].

Attualmente, « o per lo meno fin dal tem-

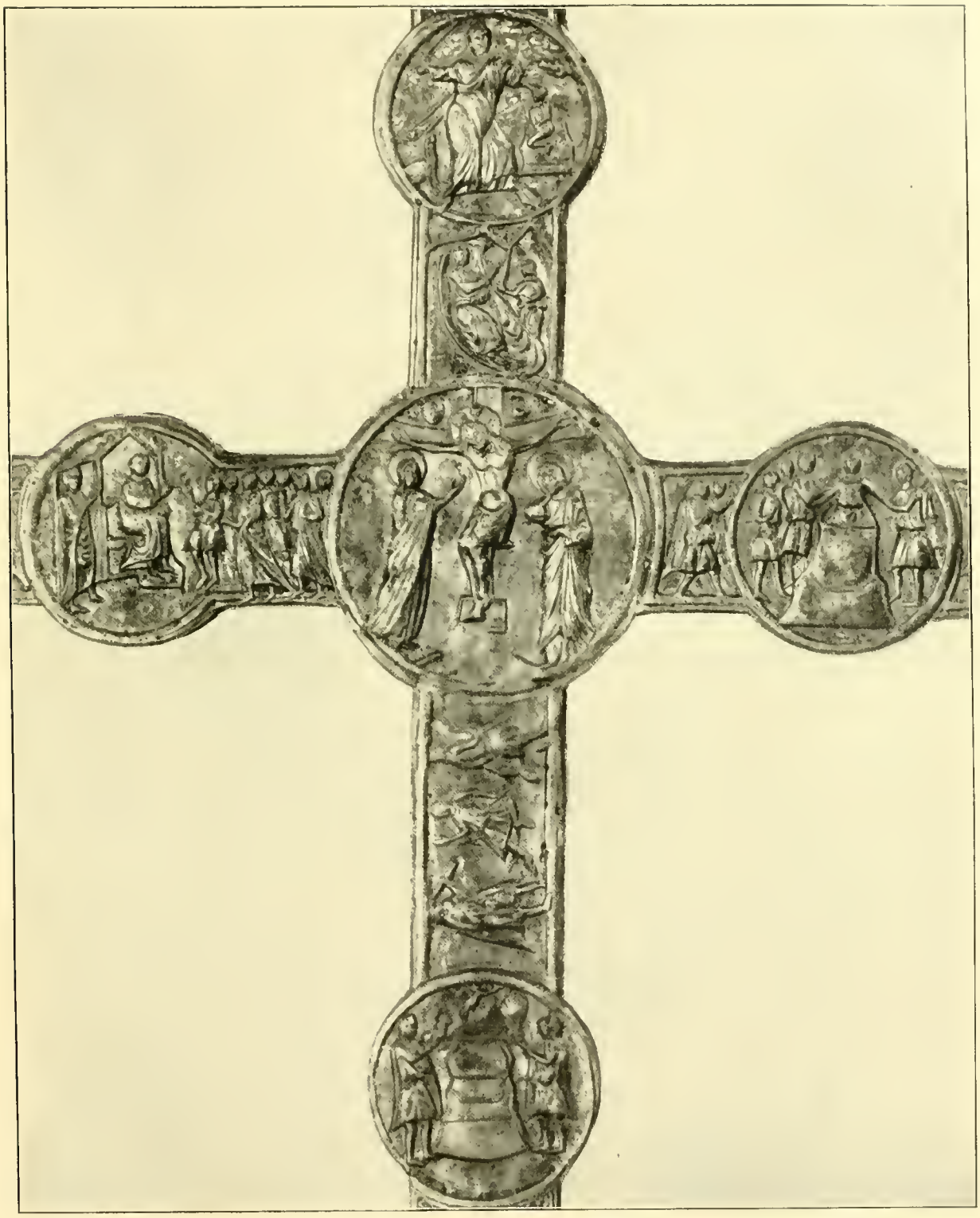
po del Signorili » (sec. XV), nota con lodevole prudenza il De Nicola, la reliquia è rinchiusa in una cassettina quadrangolare di rame dorato con coperchio a piramide tronca. In essa furono incastonati tondi di malachite, diaspro e lapislazzuli circuiti da corone di piccole turchesi e rubini. Poi vi sono i medaglioni, che descriveremo, con scene dell'antico testamento; di essi quello al vertice era fiancheggiato da quattro (oggi due, e false) ametiste.

Il De Nicola, notando la somiglianza del cofanetto con un altro esistente nel tesoro dell'abbazia di Nonantola [33], attribuì anche il nostro al secolo XII. E in ciò è da convenire con lui. Senonchè io credo che i medaglioni siano alquanto anteriori. Nell'esempio di Nonantola i medaglioni attestano un'arte assai più evoluta. Peraltro debbono anch'essi provenire da diverso oggetto di carattere profano, poichè vi si vedono combattimenti d'uomini con leoni e viluppi di fogliame d'imitazione orientale. In quanto ai nostri medaglioni, la prova che essi siano stati estranei alla cassettina, l'abbiamo nel tesoro del Sancta Sanctorum, giacchè vi fu trovato il frammento di una tavoletta di stagno con quattro scene in rilievo, delle quali le due superiori rappresentano ciascuna i messaggeri della terra promessa portanti grappoli d'uva [34]. L'oggetto è forse un antico encolpio. Ora, la scena dei messaggeri della terra promessa ritorna identica nei nostri medaglioni. E poichè alcuni soggetti sono anche ripetuti più volte sul cofanetto, dobbiamo concludere che esso fu decorato con encolpi ottenuti da matrici più antiche. La schematicità di queste scene (oltre la già detta vi sono il Sacrificio d'Isacco, Mosè e il serpente, un Re seduto sotto un

ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO: COFANETTO PER LE RELIQUIE DI SANTA BARBARA, OPERA LIMOSINA DEL SEC. XIII.

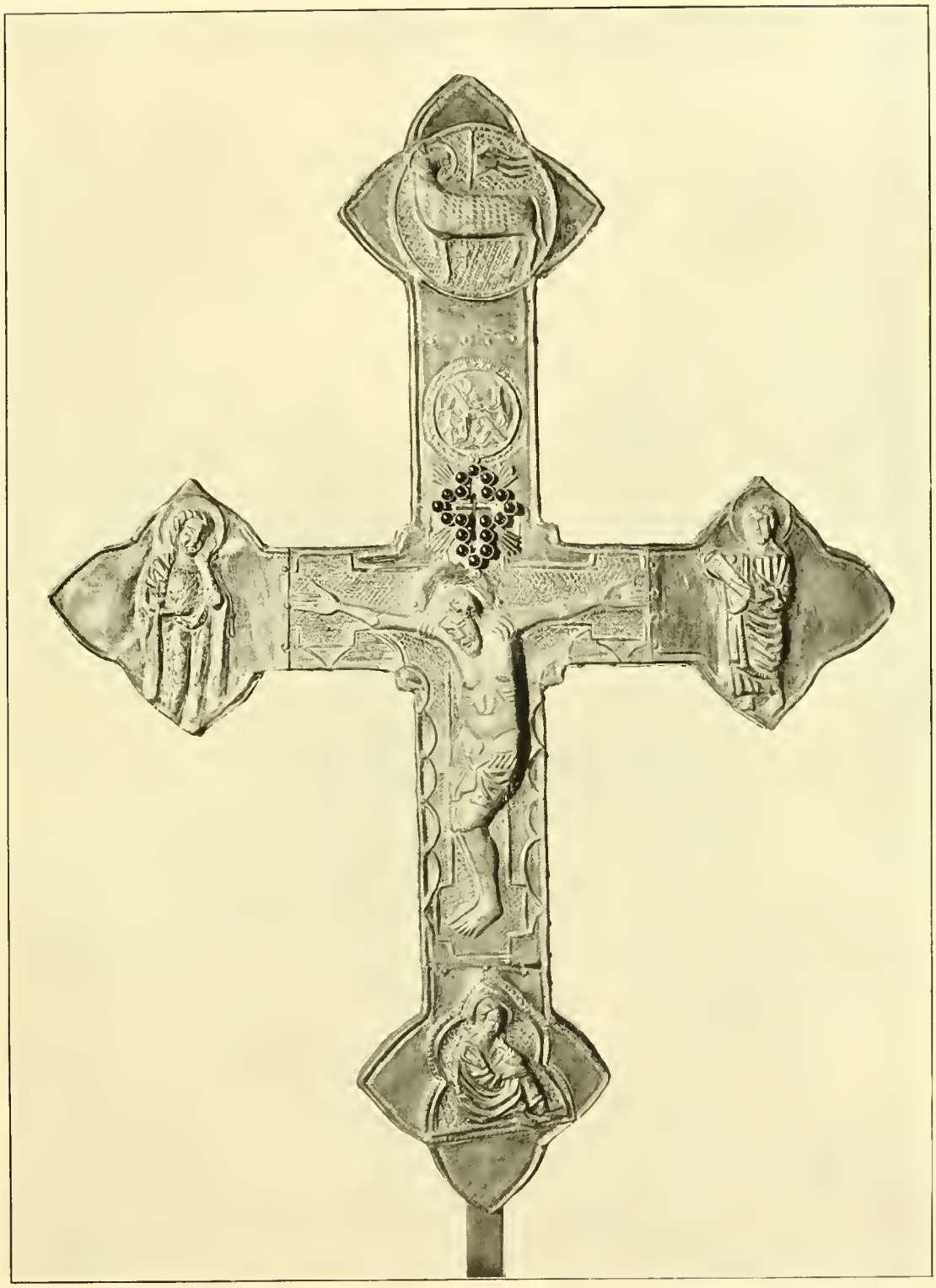
ramo fiorito: David, o Salomone) è compensata da un movimento, da una vitalità straordinaria delle piccole figure. Si pensa, è vero, al periodo romanico, ma al suo periodo iniziale, anteriore al 1000, perchè vi si ricordano analoghe tendenze dell'arte carolingia, specie nella miniatura. Anche il ca-

ROMA, TESORO DELLA BASILICA LATERANA: CROCE DETTA DI COSTANTINO (VERSO), SEC. XI-XII.



ROMA, TESORO DELLA BASILICA LATERANA: CROCE DETTA DI COSTANTINO (RECTO), SEC. XI-XII.

ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO: CROCE ASTILE DI NICOLA DA GUARDIAGRELE, FIRMATA E DATATA 1451.



ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO: CROCE SULMONESE DEL SEC. XIV (DRITTO).

rattere delle scritte mi sembra appartenere alla tipica minuscola carolina del secolo IX [35]. Non è quindi per me troppo audace attribuire le matrici di questi medaglioni al secolo IX.

Un altro bell'oggetto è il cofanetto limosino per le reliquie di Santa Barbara [36]. È una cassettina rettangolare con coperchio a ripidi pioventi. Ripeto col De Nicola che esso « è della forma comune tra i prodotti di Limoges della fine del sec. XIII, ed è comunissimo anche per le rappresentazioni tanto abusate oltre che dall'industria limosina, dalla contemporanea inglese.» Esse figurano il martirio e la deposizione nel sepolcro di San Tomaso di Canterbury. Una replica con poche varianti era già nella collezione Spitzer [37]. Al confronto offerto dal De Nicola aggiungo quello di un altro cofanetto esistente nel Museo Cristiano del Vaticano [38].

Il tesoro della basilica di San Giovanni aveva sino a tempi non molto lontani un calice di bronzo detto di San Pietro e una Pace d'oro con pietre preziose e con un rilievo figurante l'Adorazione dei Magi, che si diceva dono di Costantino. Il calice fu veduto dal Rohault de Fleury [39], la Pace fu ricopiata nel sec. XVIII da Francesco Bartoli in un disegno a colori esistente oggi nel British Museum [40].

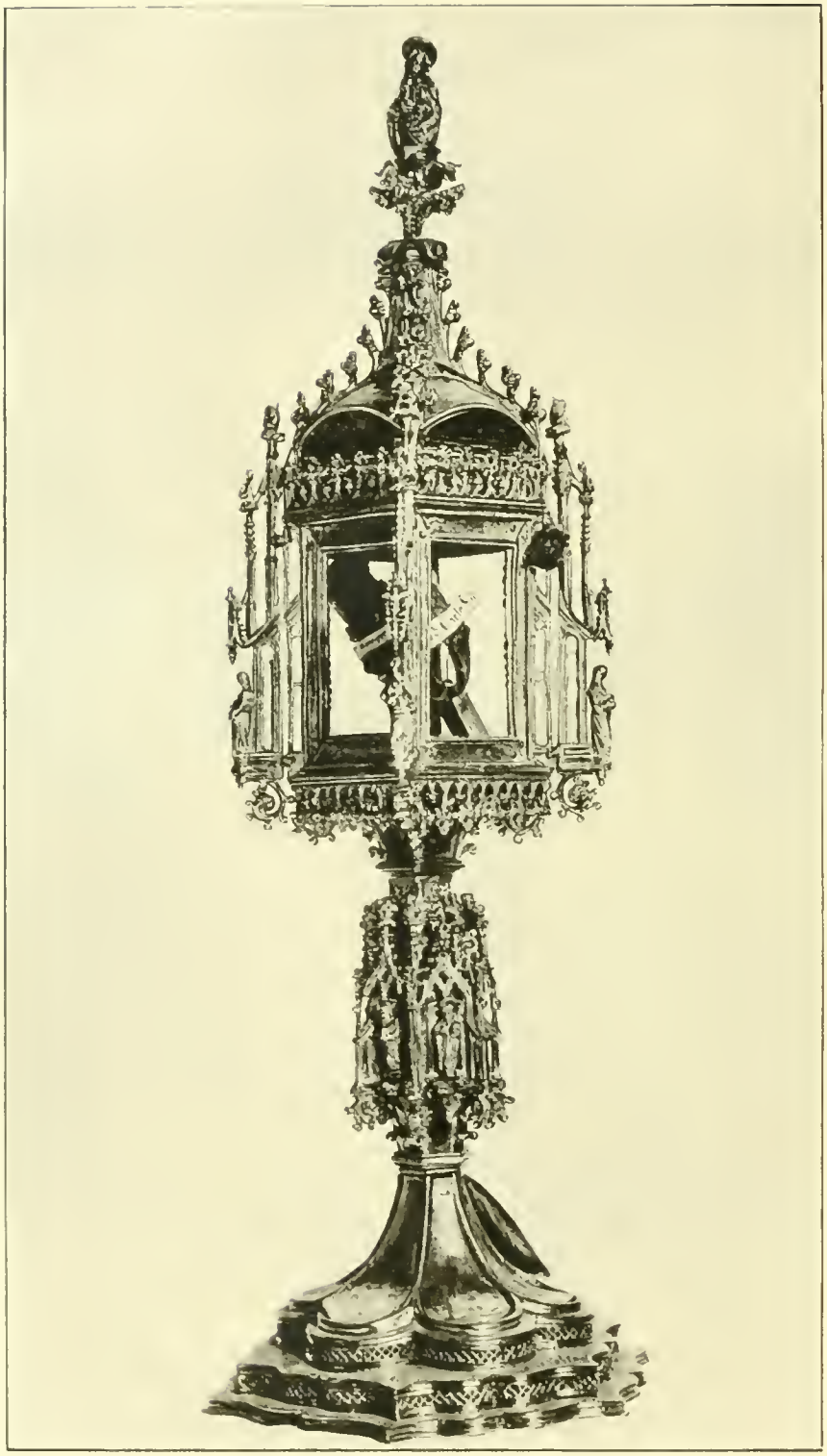
I celebri reliquiari delle teste degli Apostoli pei quali «tanto rio tempo si volse» [41], sono di data relativamente recente e non belli. I più antichi, opera di uno dei più famosi orafi senesi, Giovanni di Bartolo (c. 1367-1418), sono noti solo da brutte copie, in base alle quali non è possibile alcun giudizio sicuro [42].

Son rimaste invece due croci stazionali. Una è la cosiddetta Costantiniana. È un lavoro del secolo XII, come appare in piena evidenza dallo stile dei suoi clipei con scene dell'antico e del nuovo Testamento [43] (*pagg. 246 e 247*).

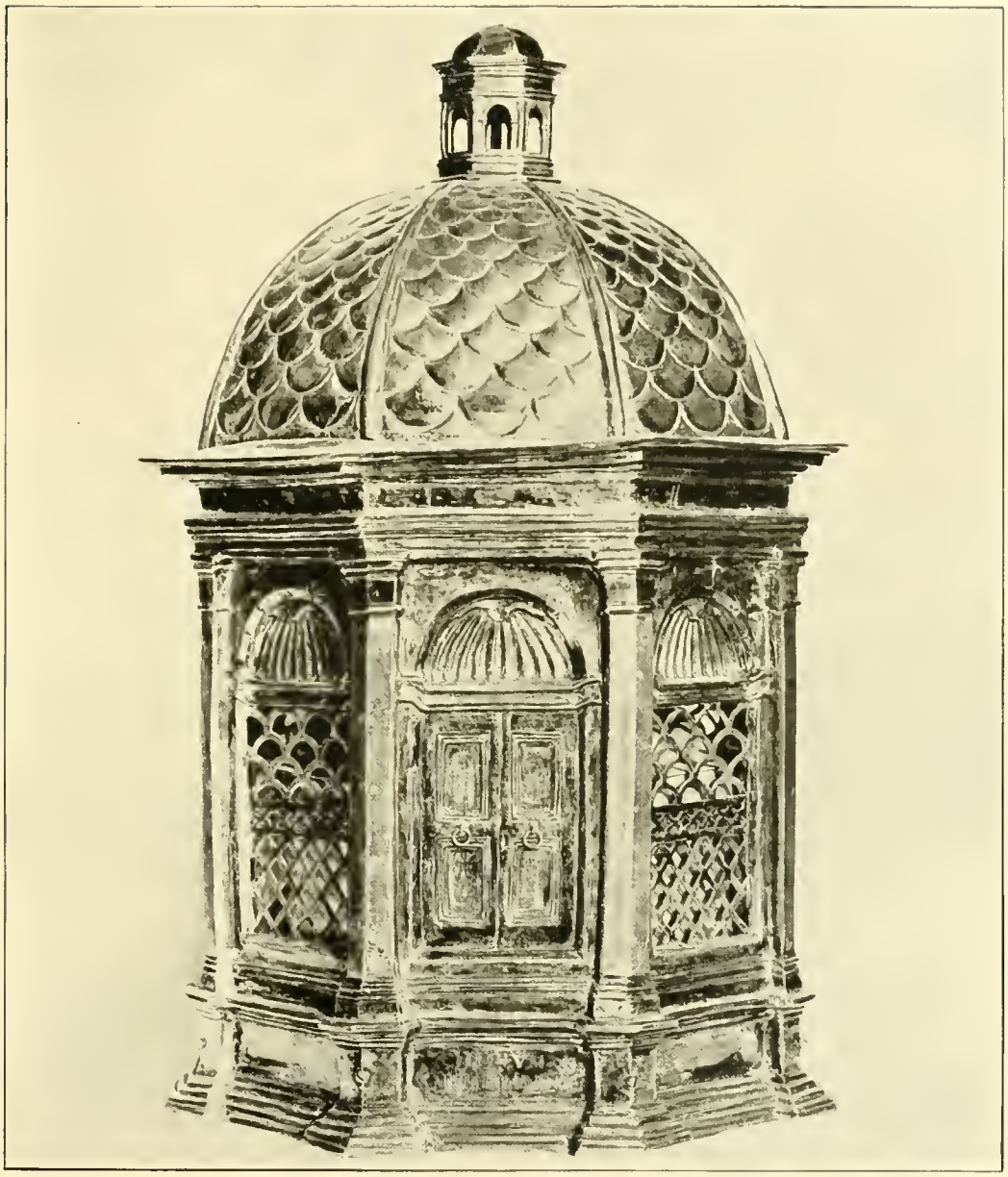
La seconda è la celebre croce di Nicola da Guardiagrele (*pag 248*), orafo abruzzese del XV secolo i cui lavori numerosi sono ben noti agli storici dell'Arte. La croce laterana è firmata e datata 1451 [44]. Meno nota è un'altra croce abruzzese a estremità trilobata illustrata dal De Nicola [45] (*pag. 249 e 251*). Per il fatto di aver un incavo a croce contenente frammenti lignei che, forse nel '500, fu circuito da rubini e da fasci di raggi il De Nicola la identifica con la croce « de auro puro, quam rex Lusitaniae ad Julium II concessit; in cuius medio est parva crux de ligno, quam gestabat San Joannes in deserto praedicans baptismum poenitentiae.» Si sa che gli antichi cataloghi chiamano spesso oro puro quello che è solo rame dorato. Tale è il caso della nostra croce composta di sei lamine di questo metallo. Il confronto istituito dal De Nicola con la croce di Ripa Teatina in provincia di Chieti, simile ad altra di Castel Castagno che è della scuola sulmonese [46], accerta che questa croce laterana è opera sulmonese del XIV secolo.

Al pieno Rinascimento ci conduce l'ostensorio veneziano di metallo dorato con reliquie della Maddalena e di Santa Caterina (*pag. 252*) che rappresenta per il tesoro del Laterano una accessione di data recente, giacchè solo nel 1816 Pio VII lo donò alla basilica [47]. È tutto un giuoco di ricci, di pinnacoli, di lobi tondi e acuti, di semicupole che rammenta le fioriture di pietra aggiunte alla trionfante basilica veneziana.

ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO. - CROCE SULMONESE DEL SEC. XIV: ROVESCIO.



ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO: OSTENSORIO VENEZIANO DEL SEC. XV, CON RELIQUIE DELLA MADDALENA E DI SANTA CATERINA.



ROMA, TESORO DI SAN GIOVANNI IN LATERANO: TABERNACOLO PER IL CILICIO DELLA MADDALENA DEL SEC. XV.

Il De Nicola pone a confronto alcuni oggetti del tesoro di San Marco, tutti veneziani del sec. XV, e più che altro uno dei due ostensorii donati dal Rotschild al Louvre [48]. L'ultimo oggetto di metallo importante del tesoro della basilica è il tabernacolo per il cilicio della Maddalena [49] opera argentea che ha forma di tempietto ottagono (*pag. 253*). Messo sull'avviso dall' Hülsen e dal Grüneisen, il De Nicola ha potuto constatare che questa forma dipende dalla figurazione del tempio di Vesta scolpita in un rilievo assai riprodotto dagli artisti della Rinascita, che trovavasi appunto in San Giovanni in

Laterano [51] e che ora è agli Uffizi. (Sala dell'Ermafrodito, n. 151). Sol che, nel variare le transenne degli intercolunni, nell'aggiungere dietro ad esse delle nicchie con la solita conchiglia nel cavo, nel mutare la porta e nel rialzare la cupola ponendovi anche il lanternino (la croce è una brutta aggiunta posteriore) l'anonimo artista del ^100 ha manifestato il suo desiderio di riuscire in parte originale. Ma la derivazione dell'insieme dall'antico esempio è innegabile. Notando la timidezza della imitazione e la sobrietà decorativa, il De Nicola giudicò l'opera piuttosto della metà che della fine del sec. XV.

Così noi abbiamo esaurito la rassegna dei più importanti lavori in metallo appartenenti al tesoro del Laterano. Ci rimane solo la coperta della *Acheropita*. Ma di essa diremo trattando della famosissima immagine [51].

(Il seguito al prossimo fascicolo).

CARLO CECCHELLI.

(1) GRISAR, *S. Scor. u. i. Schatz*, p. 109 segg.; LAUER, *Le trésor*, etc. p. 71 segg. La capsella ha tracce di doratura. Per certe sue sigle o marche interne v. il LAUER cit.

(2) *Bull. Arch. crist.*, 1887, p. 119 e nello studio: *La capsella reliquiaria africana* (Omaggio della Bibl. Vaticana a Leone XIII, Roma, 1888). Per la letteratura posteriore vedi F. VOLBACH, *Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter*. Mainz, 1921, p. 29.

(3) È ben noto che si consacravano gli altari con reliquie di martiri, o almeno con pannolini (*brandea*) venuti a contatto con reliquie di martiri illustri. L'idea che l'ara ove si ripete il sacrificio eucaristico dovesse collocarsi sul deposito di un martire è certo assai antica, perchè ve n'è già un accenno nell'Apocalisse giovannea; ma sembra che non si concretasse prima del IV secolo e che non divenisse usuale nel rito della consacrazione delle chiese (almeno nella prassi romana) prima del secolo sesto.

(4) Mi basti accennare per essa all'utile operetta del COSTANTINI: *Aquileja e Grado* (Guida stor. art. con prefaz. di U. Ojetti). Milano, s. a. (ma 1916), p. 137, fig. 123. Non credo però che il Costantini sia esatto quando attribuisce la capsella al IV-V secolo.

(5) PH. LAUER: *La capsella de Br.* in *Fondation Eugène Piot* (*Monuments et Mémoires publiès par l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, 1906, to. XIII, p. 229-240, pl. XIX). V. pure VENTURI: *St. d. A. it.*, 1901, to. I, p. 550, figg. 450, 451, 452.

(6) La cassetta di Sebastopoli può vedersi riprodotta in CABROL: *Dictionnaire d'arch. chrét.* art. *Crimée*, fig. 3351. Essa pure è a un dipresso del VI secolo. Si potrebbero citare altri oggetti di questo periodo con simili clipei, come il vaso d'Emesa. (CABROL - LECLERCQ: *Dictionn.* voc. *Emésène*, fig. 1055 e 4056: o l'incensiere di Acheripoeto (cfr. DALTON: *Catalogue*, p. 88, n. 399).

(7) *Il tesoro di S. Giov. in Lat.*, cit. p. 26 e segg.

(8) Vi è una scritta piuttosto recente che lo dice, ma vi credette persino il Panvinio (cit. dal De Nicola).

(9) DE NICOLA, cit., p. 27.

(10) Per la stauroteca di Limburg e per quella di Gran vedi DIEHL: *Manuel d'Art byzantin*, Paris, 1926, pag. 616, segg. e figg. 341 e 342; V. anche EBERSOLT: *Sanctuaires de Byzance* - Paris, 1921 pp. 124-126.

(11) Riprodotto anche dal DE NICOLA, art. cit. p. 28, fig. 5.

(12) S. G. MERCATI: *La stauroteca di Maestricht ora nella Basilica Vaticana e una presunta epigrafe della Chiesa del Calvario* (*Memorie della Pontificia accademia R. di Archeologia - Miscellanea Gio. Batta de Rossi*, vol. II, 1925).

(13) Vedine alcuni esempi nello studio di G. GEROLA: *La cosiddetta casa di Drogdone a Ravenna* in «Venezia» Studi d'arte e di storia a cura della Direzione del Museo Correr, vol. I, 1920, p. 174, segg. Sparse per il Veneto ve ne sono delle altre che si potrebbero elencare. Sull'origine di questo tipo di croce v. l'accenno del De Nicola, (o. c., p. 29) cui però sfuggì il confronto con le dette croci. Per tutte le altre v. l'EBERSOLT, cit.

(14) Dice giustamente il De Nicola che col reliquiario di S. Giovanni in Lat. è venuta in luce un'altra, e non delle meno splendide *exuviae constantinopolitanae* (p. 30, o. c.).

(15) Il De Nicola indica il periodo X-XII secolo, che è un po' troppo ampio.

(16) GRISAR, *Röm. Kap.* p. 105 segg.; LAUER: *Le trésor*, p. 73.

(17) È inutile che mi dilunghi sulla tecnica del *cloisonnage* di questi lavori bizantini del X-XII secolo, tecnica ben nota attraverso le meraviglie del tesoro di San Marco. Le paste vitree sono rigate da sottilissime e fitte strisciolline d'oro che servono a dividere un tono dall'altro. È il grado più elevato di questa tecnica che tende sempre più ad assimilarsi alla miniatura, snaturando il proprio carat-

tere divisionistico.

(18) *Les émaux byzantins. Collection Swenigorodskoj*, Francoforte, 1892.

(19) DIEHL: *Manuel*, cit., p. 662, fig. 323.

(20) Ambedue riprodotti in MUÑOZ: *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*. Rome, 1906, p. 104-108.

(21) DIEHL: *Manuel*, p. 683, fig. 338.

(22) Si aggiunga la considerazione che gli ornati incisi sulle fronti più brevi del cofanetto sembrano anch'essi non posteriori al XII secolo.

(23) GRISAR: *Röm. Kap.* p. 110; LAUER: *Le trésor*, p. 79.

(24) GRISAR: *Röm. Kap.* p. 111; LAUER: *Le trésor*, p. 81.

(25) Il Grisar attribuisce la schematica rappresentazione alla rozzezza dell'artefice. Osservo che ciò non è interamente vero poichè vi è una disciplina di spazi e una disinvoltura di segno da far presumere un artefice ben sicuro di sè.

(26) GRISAR: *Röm. Kap.* p. 137.

(27) Il carnefice è designato col nome di SPIGULATOR.

(28) Confrontare anche con l'arte dei pittori della cappella dei Marmorarii ai SS. Quattro Coronati in Roma.

(29) GRISAR: *Röm. Kap.* p. 136.

(30) Per il reliquiario del capo di S. Agnese, vedi GRISAR, *Röm. Kap.* p. 102 segg. LAUER: *Le trésor*, p. 79; per il reliquiario dei sandali (già menzionato nel sec. XII dal catalogo di Benedetto canonico, nello interno aveva un guancialino di stoffa preziosa oltre al resto dei sacri calzari) v. GRISAR: *Röm. Kap.* p. 100 segg.; LAUER *Le trésor*, p. 81. Alla serie di questi oggetti di metallo del tesoro del Sancta Sanctorum aggiungiamo la menzione di altri rinvenuti dal p. L. A. Porrentruy l'a. 1906 nelle due camerette della parete sopra l'altare. — Una interessante croce reliquiaria di rame (è un encolpio del VII-VIII secolo) con incisioni ai due lati che rappresentano figure rozze del Crocifisso col lungo colobio e della Vergine in attitudine di orante. I due lati si aprono per mezzo di un mastietto in alto e l'interno conteneva reliquie (GRISAR: *R. K.*, p. 136; LAUER: *Tr.*, p. 135 e fig. 26) - Tavoletta di rame frammentaria (del sec. XI) con incisovi il giudizio d'un principe seduto in trono contro un santo che gli sta vicino con grande nimbo (scritta accanto: *S. Stephanus*; S. Stefano il giovane davanti a Costantino Capronimo? È forse il resto di una teca reliquiaria (GRISAR: *R. K.*, p. 136; LAUER: *Le trésor*, p. 137 e fig. 28). — Sigilli ovali di Odone de Châteauroux, vescovo di Tuscolo († 1273) e di Matteo Rosso Orsini cardinale titolare di S. Maria in Portico († 1305) (GRISAR: *R. K.*, p. 136 e LAUER p. 138 e figg. 34-35). Vi erano inoltre il resto di reliquiario con la scena della decollazione di San Paolo e l'altro da noi già descritti. Nella cassa sotto l'altare furono trovati altri oggettini di metallo fra i quali delle scatolette di rame rotonde e tracce di 4 cent. di diametro con un vetro da un lato per far vedere le reliquie. Un anello mostra che erano portate indosso per devozione. Una contiene l'imagine di un santo (l'iscr. greca sembra doversi leggere *Antimos*, GRISAR: *R. K.*, p. 135; LAUER *loc. cit.*).

(31) DE NICOLA, cit p. 31 e segg.

(32) Testi citati in DE NICOLA: *o. c.*

(33) Pubbl. dal MUÑOZ: *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma, 1906, p. 154-156.

(34) Ne parla il GRISAR: *R. K.*, p. 131 segg.; LAUER p. 106.

(35) Cfr. con l'esempio riprodotto in THOMPSON-FUMAGALLI: *Paleografia*, Milano, III ed., 1911, p. 103, fig. 25. Il testo delle nostre scritte è riprodotto dal DE NICOLA.

(36) DE NICOLA, cit., p. 33.

(37) V. MOLINIER: *Hist. génèr. des arts*, etc. IV, 191.

(38) MUÑOZ: *L'art byzantin*, cit. p. 157.

(39) *Le Latran au moyen âge*, Album tav. XXXII.

(40) Slo, n. 5239, ac. 9 (*Drawings of ecclesiast. ornaments*).

(41) Si ricordi il furto di gemme del 12 aprile 1438 operato dai due beneficiati Capocciolo e Garofalo che furono arrestati e condotti al supplizio. Un affresco scomparso dell'antica basilica laterana e di cui una copia a penna fu riprodotta dal Tommasini nella sua ediz. del diario di Stef. Infessura, evocava la scena del supplizio sulla piazza del Campo lateranense. Uno studio sull'origine e le vicende di queste celebri reliquie fu fatto dal GRISAR in *Civiltà Cattolica*, vol. III, fasc. 1372, 10 agosto 1907. V. pure SINTHERN in *Civ. Cattolica* stessa, 1907, III, p. 444 segg.

(42) ROHAULT DE FLEURY: *Le Latran*, Pl. XXXII riproduce i reliquiari attuali. Per i reliquiari antichi, sostituiti da Urbano V alle primitive capselle piccole, non belle e di poco valore (GRISAR, cit., p. 449) vedi le riproduzioni offerte da MUNTZ in *Arch. Stor. Ital.*, serie V, tav. II, 1888 e CHURCHILL in *Burlington Magazine*, 1906 (November). Sembra, malgrado la impossibilità di giudicare da copie imperfettissime, che i due reliquiari di Urbano V fossero capolavori di oreficeria.

(43) BARBIER DE MONTAULT in *Revue de l'Art chrétien*, 1889, p. 15-41; ROHAULT DE FLEURY: *Le Latran*, Pl. XXX.

(44) Opere cit. nella nota precedente. Ad esse aggiungi i lavori del PICCIRILLI su Nicola da Guardiagrele.

(45) DE NICOLA, cit., p. 33, segg.

(46) PICCIRILLI: *Oreficeria medioevale alla mostra d'arte abruzzese* in « Arte », 1907, p. 138 e segg.

(47) DE NICOLA, cit. p. 31. Il dono si apprende da una iscrizione che sta in una targhetta fissata al piede.

(48) PASINI: *Il tesoro di S. Marco*, Tav. XXXII, n. 49 e XXXIII, n. 52 e 56. V. pure Tav. LIX, n. 142. — MOLINIER: *Catalogue de la donation Rotschild*, Paris, 1902.

sioni ed intraprende lavori per conto suo. E' evidente che non si può farlo dipendere economicamente e artisticamente dall'Orcagna. Se si trovava nella bottega di lui non poteva esservi come allievo o aiutante, ma come ospite. Ospite, cioè forestiero: perchè è altrettanto evidente che un « maestro » indigeno non avrebbe avuto nessuna ragione di stare nella bottega di un concorrente [1].

In questi anni pare che l'Orcagna e Nardo fossero i pittori favoriti dei domenicani di Santa Maria Novella: e il Traini aveva avuto due anni prima incarichi varii dai domenicani pisani. Ora non ci sarebbe nulla di strano che il Traini si trasferisse nel 1315-17 da Pisa a Firenze, forse cacciato dalla carestia dalla quale nel 1316 non rimase esente nessuna città d'Italia tranne Firenze: e che raccomandato dai domenicani pisani — suoi committenti — ai domenicani di Santa Maria Novella, entrasse in relazione col pittore di questi, Andrea Orcagna; e che quindi, il « maestro Francesco, lo quale istae in bottega dell'Andrea » ed è ritenuto dei migliori artisti a Firenze, non sia altro che Francesco Traini.

Queste ipotesi acquistano massima probabilità per il fatto, che nella sagrestia di Santa Maria Novella si trova una piccola tavola, sicuramente opera del Traini e fatta per la chiesa fiorentina.

La tavola rappresenta la maestà di Cristo e di Maria, seduti in trono e circondati da 17 santi e beati domenicani [2] (*pag. 257*).

Quello, che colpisce anzitutto, è la mancanza di profondità dei piani. Cinque gradi di scala conducono su al trono, ma essi appariscono piuttosto come cinque strisce ornamentali sovrapposte. Su questa scala sono situati i domenicani, in modo che cinque santi stanno schierati ritmicamente a tutt'e due lati, senza diminuire in grandezza per la distanza; i sette beati sono distribuiti sulle tre prime scale, su file di eguale altezza. Le figure principali, rese in maggiori dimensioni, occupano una superficie quadrata, senza essere coperte dalle figure inferiori. La rappresentazione spaziale del quadro, è resa con i mezzi dell'arte medioevale: la posizione delle figure più elevata, quanto è maggiore la loro distanza. Nessuna prospettiva, cioè nessuna diminuzione delle grandezze nella lontananza.

A Firenze non si componeva più così. Sebbene negli allievi di Giotto il senso plastico fosse diminuito, e l'espressione dello spazio avesse perduto la sua forza, pure essi non hanno abbandonati i canoni del maestro. L'altare tardo di Bernardo Daddi negli Uffizî dimostra abbastanza chiaramente che egli non rinunziò mai ai mezzi dell'arte di Giotto, solo preoccupato di raggiungere maggior finezza del colorito, maggior sottigliezza dell'illusione pittorica. Coloro che riprendono il modo medioevale di comporre planimetricamente riempiendo la superficie del quadro secondo linee parallele alla cornice, sono l'Orcagna e Nardo suo fratello. E infatti, a pochi passi dalla nostra « Maestà » ecco il Paradiso di Nardo (*pag. 259*), dove ritroviamo le schiere isocefale, sopraordinate, ricoprentisi senza diminuzione prospettica e la disposizione generale delle figure in tre colonne con le figure principali in alto, di dimensioni più grandi, non coperte da quelle che stanno loro dinanzi.

Eppure la differenza del dipingere esclude come autore della nostra tavoletta tanto

NARDO DI CIONE: IL PARADISO. - FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA.

FRANCESCO TRAINI: SAN DOMENICO. - PISA, MUSEO CIVICO.

Nardo, quanto un suo compagno o allievo. Le figure di Nardo hanno un chiaroscuro più vario, più morbido, non si vedono mai in lui i contorni tenui, goticizzanti della nostra « Maestà ». Le sue figure hanno più forza plastica e sotto i panneggi risalta sempre il vigoroso organismo del corpo. La « Maestà » invece mostra una preferenza per la superficie, per la linea e per il colore. Il corpo scompare sotto i panni in modo che non possiamo renderci conto dove sieno le braccia o le gambe. Nardo cerca di dare più vigore alle sue figure, più varietà ai loro atteggiamenti: mentre la fragilità e lo schematismo delle forme sono i caratteri del nostro quadro. Le figure di questo sono uniformi: e questa loro uniformità coincide con un quadro ben noto a tutti: col San Domenico, già parte centrale dell'altare di Santa Caterina, ora al Museo Civico di Pisa, opera autentica di Francesco Traini (*pag. 260*). Se si confronta con uno qualunque dei Santi della nostra tavoletta, (p. e. col San Tommaso, il superiore a destra), troveremo una tale concordanza, che ci rende certi dell'identità dell'autore. La sagoma nera del mantello, non modellato, sotto la quale si perde non soltanto la rotondità ma anche l'anatomia del corpo: la corrispondenza dei contorni del mantello sulle gambe: il modo di tenere il simbolo, colle dita affusolate e divaricate; la somiglianza del collo e la perfetta concordanza del tipo della testa ci sembrano elementi sicuri di attribuzione.

Anche l'altra opera del Traini (*pag. 261*) ci conforta nella nostra opinione. Il San Giovanni da Vicenza (seconda fila, secondo a sinistra), si ripete nei gruppi inferiori dell'altare di San Tommaso, mentre il San Maurizio (seconda fila, figura centrale), ci

FRANCESCO TRAINI: SAN TOMMASO D'AQUINO IN GLORIA.
PISA, SANTA CATERINA.

GIUDIZIO UNIVERSALE. - PISA, CAMPOSANTO

presenta un'analogia abbastanza forte con la figura centrale dell'altare pisano e con la magnifica figura di Platone. Le norme di composizione sono le medesime: il riempimento ornamentale della superficie, le differenze di grandezza, non secondo la distanza, ma secondo il valore ideale e decorativo. E se si pensa che la forma originale nella pala pisana era cuspidale, noi riscontriamo una sintesi planimetrica, chiusa dalle linee della cornice e scompartita da linee orizzontali e verticali, proprio come nella nostra « Maestà ».

Ma constatate le corrispondenze, dobbiamo notare le differenze. Il Traini, tanto ricco e fresco nelle linee e nelle forme dell'altare di San Tommaso, comincia a perdere le sue forze già nell'altare di San Domenico (1345); e questo autorizza a datare la « Maestà », ormai monotona, secca, schematica, posteriormente a quest'anno, cioè intorno al 1347. La esaltazione dell'ordine domenicano e la presenza di San Giovanni Brione, fondatore di Santa Maria Novella, ci assicura, che fu esso eseguito per questa chiesa. Il Traini, dunque, verso il 1347 lavorava per Santa Maria Novella, ed anche per questo è estremamente probabile egli sia quel « maestro Francesco », ospitato in quest'anno nella bottega dell'Orcagna.

FRANCESCO TRAINI: PARTE DELL'ALTARE DI SAN DOMENICO.
PISA, SEMINARIO VESCOVILE.

ANDREA ORCAGNA: PARTE DELLA PREDELLA DELL'ANCONA STROZZI. - FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA.

La conoscenza personale del Traini con l'Orcagna e certamente anche coi fratelli suoi, ci può spiegare le numerose affinità della loro arte.

Lo stile dell'Orcagna viene di solito fatto derivare da un allievo di Giotto, Bernardo Daddi: e certamente non si possono negare relazioni importanti fra di loro, sopratutto per quanto riguarda il colorito. Ma v'è una differenza profonda. L'arte di Bernardo ha un carattere ed è una derivazione e risoluzione dell'arte giottesca, se anche mista ad altri influssi: quella di Nardo infonde nuovo vigore allo stile pittorico riprendendo elementi di composizione pregiotteschi. In questa sua tendenza egli si è potuto ricollegare all'arte pisana, all'arte di Francesco Traini.

La gloria dello stile di Nardo è la grande potenza di riprodurre figure isolate; e in questo pareva sin'ora che egli si ricollegasse a Giotto. Però, confrontate le sue figure di San Domenico e San Tommaso nel secondo chiostro di Santa Maria Novella col San Domenico del Traini nel Museo Civico di Pisa, non si potrà negare che Nardo rinunzia al grande movimento interno delle figure di Giotto, per poter dare alle sue quella semplicità dei lineamenti che è nelle figure del Traini. Non senza un perchè la « Maestà » fu attribuita a quell'aiutante di Nardo, che ha dipinto i due Santi sui pilastri della Cappella Strozzi.

Le composizioni del Traini abbiamo detto che sono « sintesi planimetriche »; e lo stesso si può affermare di altre pitture pisane del XIV sec., cioè degli affreschi del Camposanto. Il più bell'esemplare è il Giudizio Universale (*pag. 262*), la cui superficie è scompartita secondo le più semplici norme geometriche e secondo una rigorosa simmetria. Anche nelle scene della passione troviamo le medesime particolarità. Il Trionfo della Morte, l'Inferno, la Vita degli Eremiti sono paesaggi composti a strisce orizzontali, in pieno contrasto coll'arte dei Lorenzetti, i cui paesaggi sono immaginati secondo una prospettiva a volo d'uccello. Il paesaggio senese ha continuità di profondità spaziale,

SCUOLA DELL'ORCAGNA: PARTE DELL'ANCONA DI SAN GIOVANNI GUALBERTO. - FIRENZE, SANTA CROCE.

mentre il paesaggio pisano è decorativo e planimetrico. Tendenze planimetriche si fanno notare qua e là anche a Firenze, specialmente nella decorazione di grandi superfici. Ma non troviamo mai la semplicità pisana di scompartire e riempire le superfici, se non in Andrea Orcagna ed in artisti posteriori di lui. La pala Strozzi, a Santa Maria Novella, grandiosa composizione araldica, n'è la dimostrazione migliore. Bernardo Daddi, per esempio, che pure agli Orcagna è il più vicino dei fiorentini, non manifesta nessuna tendenza « planimetrica », anzi specie nel paesaggio, come per esempio nella Natività nella predella della grande ancona degli Uffizî, mostra una libertà nel distribuire le figure nello spazio, una tendenza di rivelarci l' infinito dell' orizzonte, che non troviamo neppure in Giotto, ma soltanto in colui che su basi giottesche fondò l'arte del paesaggio, Ambrogio Lorenzetti [3]. Il Traini invece, nelle sue piccole storie (*pag. 263*) ci dà uno spazio determinato linearmente e in cui non è nessuna tendenza a rivelarci le bellezze pittoriche della profondità, ma che è semplicemente la

coordinazione di elementi cubici in un sol piano. Se si confronta una rappresentazione Oreagnesca, una delle predelle della tavola Strozzi (*pag. 264*), o qualche parte degli sportelli della pala di San Giovanni Gualberto a Santa Croce (*pag. 265*) vediamo, che esse sono più vicine al maestro pisano, che non al suo antecessore fiorentino, al Daddi.

L'arte giottesca quale si era sviluppata in Ambrogio Lorenzetti e in Bernardo Daddi dovette provocare una reazione. In questa reazione è la radice dell'arte di Nardo e di Andrea Oreagna; i loro rapporti coll'arte pisana li aiutarono a ritrovare alcuni elementi pregiotteschi del tutto dimenticati a Firenze, vivi invece a Pisa, dove lo spirito di Giotto non è penetrato mai a fondo, ma che, dominata da Simone Martini, conserva a lungo tradizioni medioevali.

GIORGIO GOMBOSI.

(1) Quest'argomento basta per escludere tutti i pittori fiorentini di nome Francesco, i quali sono raccolti dal BONAINI (« *Memorie inedite intorno ... Fr. Traini*, Pisa, 1846). Francesco di M. Giotto era forse il felice erede della più grande bottega fiorentina; gli altri non potevano figurare fra i sei « migliori pittori, che siano a Firenze ». Che Francesco fosse forestiero a Firenze, viene anche dimostrato dalla circostanza, che il documento ritiene necessario di indicare la sua abitazione.

(2) La tavola fu pubblicata dal Chiappelli nell'« Arte », del 1906, pag. 147, attribuita a un aiuto di Nardo di Cione e datata dopo il 1336, anno della canonizzazione di B. Maurizio. In generale è da accettare la sua interpretazione iconografica, salvo qualche riserva. L'iscrizione nel nimbo della Santa di sinistra sarebbe secondo il C. BEATA MARGHERITA; invece è: S. MARGHERITA, ciò che esclude la B. Margherita di Ungheria, figlia del re Béla IV, domenicana. Siccome simili osservazioni si possono fare in rispetto ad altre figure, credo che la Santa fosse Margherita di Antiochia o di Scozia, vestita dell'abito domenicano per esprimere il pensiero, che tutti i Santi, domenicani o no, appartengono spiritualmente all'esercito di San Domenico. Lo stesso pensiero iconografico ritorna anche nelle volte del Chiostro Verde di Santa Maria Novella.

(3) Vedi su questo, LUIGI DAMI, *Giovanni di Paolo miniatore e i paesisti senesi*, « Dedalo », Anno IV, pag. 28.

COMMENTI

DI MILANO, delle sue novità edilizie, dei suoi piani regolatori nessuna rivista o giornale d'arte si occupa. In ogni nuova strada o piazza di Roma, di Firenze, di Venezia, di Bologna corre l'inchiostro prima della folla. Su Milano, silenzio. Milano è Chicago, pei più. Hanno alzato bianchi casamenti in schiuma di gesso nei tratti più nobili e tranquilli di via Manzoni, adaggiando, al confronto, vecchi palazzi e riducendo stretta, tra quelle altezze, la bella e luminosa strada. Sul Corso Venezia, con l'approvazione del Comune, ma speriamo non della Soprintendenza, si alzeranno un arrone e un casone che schiacceranno la semplice e classica architettura del vicino palazzo Saporiti. Chi protesta? Milano è l'America. Pure in una città del buon senso e dell'orgoglio di Milano, a protestare con buoni argomenti di logica e di decoro, si può riuscire a convincere se non altro l'opinione pubblica: che, alla lunga, è quella che conta.

Ed ecco, è sorta con due o trecento soci, una Associazione tra i Cultori d'Architettura, e sul cosidetto progetto della Trasversale da piazza della Scala a San Babila ha votato un esemplare ordine del giorno. In esso l'Associazione osserva: 1) che il tracciato di questa trasversale studiato più di quindici anni or sono, quando diverse erano le condizioni demografiche della città e la natura e l'intensità del traffico rotabile, è destinato ad aggravare, non ad alleviare le presenti difficoltà di circolazione stradale; 2) che la piazza della Scala e la piazza dei Belgioioso, perderebbero il loro carattere e la loro funzione di piazze di sosta e sarebbero ridotti a inadatti larghi di transito; 3) che la nuova angusta svolta lungo l'abside e il fianco della chiesa di San Fedele sarebbe affatto inadatta e insufficiente a contenere il traffico anche tranviario; 4) che alle vie e alle piazze lungo la chiesa di San Fedele e davanti il palazzo Belgioioso e la casa di Leone Leoni detta degli Omenoni, edifici monumentali di prima importanza nella storia e nell'arte milanese, devono anche per rispetto alla legge, essere lasciate le loro dimensioni presenti e la loro configurazione prospettica commisurata a quei monumenti; 5) che la nuova piazza mistilinea immaginata all'imbocco della trasversale, per l'illogicità degli angoli e degli scomparti, anzi della sua stessa forma generale tanto diversa dalle sapienti asimmetrie che ben studiate hanno sempre formato la bellezza dei piani di città antichi e moderni, non risponde ai bisogni nè della viabilità nè dell'arte;

« chiede alle Autorità cittadine e governative di tornare sollecitamente a considerare questo vecchio progetto con criterii più pratici e felici e con più cauto rispetto degli edifici antichi; ed esprime il voto che tutti i parziali piani regolatori della città siano riveduti con propositi organici, in rapporto alle mutate esigenze della viabilità e d'accordo coi più maturi studi di urbanistica e di edilizia, dei quali studii la nuova e grande Milano deve essere esempio e maestra.»

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

N
4
D4
anno 7
v.1

Dedalo; rassegna d'arte

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

VT VEHE
MENTER
ARDEAT